LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *I.*

Madrid - Palma de Mallorca

Abril, MCMLVI

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Guarro, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

AP
60
.P22

63-16528

PAPELES DE SON ARMADANS

Año I Tomo I. Núm. I

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Algunas inevitables palabras

El director de PAPELES DE SON ARMADANS, para escribir estas primeras e inevitables palabras, se rodea de múltiples precauciones, casi diría que de la mar de precauciones. El invierno no fué bueno en Mallorca y la flor del almendro –la tierna y rosada flor de los almendros– ardió, hay quien dice que de contrariado amor, bajo la nieve. El director de PAPELES DE SON ARMADANS, que en Gredos escribiera en mangas de camisa, no acierta, en la dorada, en la cautelosa Mallorca, a hacerlo con la bufanda puesta. Pero el Mediterráneo, que no es el mar donde los males cien años duren, volvió, una mañana cualquiera –ésta, por ejemplo–, por sus fueros y nos pintó la isla, otra vez, con la saludable y antigua, con la sapiente y diáfana color de la hermosura. El director de PAPELES DE SON ARMADANS, en cuanto oyó pregonar el día a su jilguero, se asomó

a la terraza y adivinó, aún con el sol muy bajo, que el momento del parto de sus PAPELES se presentaba: silencioso y luminoso, inexorable, fatal e incluso emocionante, como las mejores novias afirman que nacen los minutos más trascendentales, aquellos que más honda huella dejan en la memoria, en el entendimiento y en la voluntad.

Desde su terraza, el director de PAPELES DE SON ARMADANS puede ver, irguiéndose sobre su bosque de pinos, la silueta airosa y bien medida del manso castillo de Bellver, «el guerrero que jamás guerreó», en cuyos muros pinta sus más claros sienas el sol de la mañana. Los pinos de Bellver, verdes, albiverdes, verdinegros y azules, ignoran –benditos sean los pinos de Bellver– el acre olor de la pólvora, aunque conozcan –¡detente, Satanás!– el amargo y azufrado aroma que envolviera al Castellano Malo y a su consejera áulica Na Joana, sa «Bruixa», demoníacos y malévolos espíritus a quienes ahuyentó la espada virtuosa del Caballero de las Tres Cruces Negras, rendido paladín. ¡Qué bella leyenda!

El director de PAPELES DE SON ARMADANS, mientras desayuna, se imagina cronista de estos panoramas tiernos, viajero a lo que salte por estas trochas que casi no lo son, afortunado vagabundo coleccionista de paisajes amables, de historias amables, de horizontes amables. Al director de PAPELES DE SON ARMA-

DANS, en los no prodigados instantes en que se siente más olvidadamente feliz, le suele correr un nervioso ciempiés de escalofrío por el espinazo, quizás para avisarle de aquello de lo efímero y transitorio de los goces terrenales. Al director de PAPELES DE SON ARMADANS, mientras desayuna, le corre un alocado y veloz ciempiés por la espalda. El director de PAPELES DE SON ARMADANS, que no se rasca porque ya conoce de lo que va, sonríe, mientras desayuna, y se reconforta pensando que Jovellanos, que estuvo preso en Bellver, también habrá sonreído, a su debido tiempo, con ésta y con análogas comparaciones. Jovellanos, de su paso por Mallorca, dejó la Descripción histórico-artístico del castillo de Bellver, *librito breve y pulcro al que ama, con deleitoso, con cuidadoso amor el maestro Azorín. El director de PAPELES DE SON ARMADANS, que tiene la palabra, aún no se ha pronunciado.*

Los latinos inventaron un aforismo que quizás sea cierto: «exercendo fit exercitus», el ejército se hace ejercitando, el guerrero se hace guerreando. El director de PAPELES DE SON ARMADANS piensa que es lema que cabría como anillo al dedo a una revista de combate. Pero PAPELES DE SON ARMADANS –y su director lo sabe y, tal como lo sabe, lo dice para que nadie, llamándose a engaño, haya de decirle que se llama andana– no es, no quiere ser, una revista de combate, sino más

bien todo lo contrario: una tímida y quizás orgullosa revista de literatura y pensamiento, términos tan manidos como poco eficaces.

A PAPELES DE SON ARMADANS le viene bien nacer, como lo hace, a la sombra de este castillo que parece siempre como nuevo y recién terminado de levantar, al cobijo de estos muros que no hablan gestas heroicas, bien cierto es, pero que tampoco están manchados de sangre. El director de PAPELES DE SON ARMADANS piensa que, a veces, es bueno sentirse humilde y honesto menestral, aplicado artesano del oficio, alma llena de candidez del enamorado oficiante.

Ya en su título –tan gris y tan poco vulgar– los PAPELES DE SON ARMADANS quieren expresar que no deben tomarlos en sus manos los héroes ni los santos. El heroísmo y la santidad, esas dos situaciones del alma que a nadie son exigibles, tienen, con frecuencia y desde su ejemplarizadora cumbre, discípulos muy engorrosos para la buena marcha de los pueblos. La literatura y el pensamiento son dos ingredientes a considerar en eso de la buena marcha de los pueblos. Sobre su grandeza o su insignificancia, el director de PAPELES DE SON ARMADANS no ha de hablar ahora; sobre su eficacia, que entiende fuera de duda aunque la pinte en esta ocasión –y como disimulando– de sobada ineficacia, quizás lo haga y no tarde. PAPELES DE SON ARMA-

DANS, en este su primer trance, quiere tener presente aquello tantas veces dicho de que el genio y el imbécil son primos hermanos; también el héroe y el santo tienen sus próximos parientes.

Son Armadans, el lugar donde estos papeles rompen a volar, es un barrio de Palma de Mallorca, Baleares, España. Llamar «Papeles» a una revista literaria es, al probo entender del director de PAPELES DE SON ARMADANS, una de las más minúsculas licencias que sus editores pueden permitirse. Decir que estos papeles son de donde, en efecto, son, no es, probablemente, ni licencia siquiera.

Armadans es voz que la gente suele escribir, tan artificiosa como equivocadamente, con «m»: «Armadams». El director de PAPELES DE SON ARMADANS, que lleva treinta y nueve años, y contra todas las apariencias, tratando de pisar siempre seguro, consultó con dos sabios amigos –los profesores Francisco de B. Moll y Manuel Sanchis Guarner, a quienes, desde aquí, expresa su reconocimiento– antes de abrir la boca. He aquí lo que, sobre las voces «son» y «Armadans», el director de PAPELES DE SON ARMADANS pudo poner en claro:[1]

---

[1] *La primera de ambas voces es conocida bien por todos los mallorquines, aunque los no mallorquines la ignoremos o la ignorásemos; sobre la segunda, algo les toca aprender –por ejemplo, su ortografía– a bastantes mallorquines.*

«Son», partícula que suele preceder al nombre propio de los predios mallorquines, es un elemento privativo de la toponimia de la isla y que no existe en otras comarcas de lengua catalana. «Son» es la contracción y la grafía moderna de «Ço d'En»; «ço», arcaico demostrativo neutro que viene del latín «ecce hoc», y «En», artículo personal catalán que procede del vocativo «domine» y que se emplea, como título de cortesía, delante de los nombres propios de persona o de familia. La traducción castellana de «ço» es «esto» o «lo». «En» equivale a «don» o «señor». «Son Berga», «Son Bonet», «Son Armadans», son nombres de propiedades –o que designan aún los lugares donde estas fincas rústicas estuvieron– que significan, literalmente, «lo del señor Berga», «lo del señor Bonet», «lo del señor Armadans». Paralela a esta práctica mallorquina es la de la huerta de Orihuela, donde se habla el «panocho» o dialecto murciano y donde los fundos se nombran «Lo Saavedra», «Lo Torres», «Lo Mejías», etc.

«Armadans», apellido bastante frecuente en Cataluña, en el Vallés y en el Maresme sobre todo, es la forma plural de «Armadà», nombre de familia que abunda en el Ampurdán. Las palabras agudas, en la lengua catalana, forman su plural añadiendo «ns» y *pierden el acento ortográfico: «germà, germans; cançó, cançons; mallorquí, mallorquins». «Armadans» es, probablemente,*

una metátesis de «Ardamans», apellido peculiar de la comarca del Moyanés, que procede del nombre germánico «Hardman». En los antiguos documentos y textos mallorquines aparece escrito constantemente –y correctamente– «Armadans». Bover, en su Nobiliario Mallorquín, *también cita numerosas veces «Armadans». Los Armadans y los Sanmartins –a quienes nadie llamó jamás «Sanmartims»– fueron los iniciadores, a finales del XV, de las banderías que ensangrentaron la ciudad. Según la leyenda, el linaje de los Armadans se extinguió en la isla, trágicamente y en los postreros años del siglo XVI, al arrojar un esclavo, desde la recia torre de Son Armadans, que aún se conserva, a dos niños huérfanos: los dos últimos vestigios de la estirpe.*

El director de PAPELES DE SON ARMADANS, al llegar a este punto y un poco harto ya de filologías, pide, con su más persuasiva y templada voz, un vaso de vino de Binisalem, deleitoso, solemne y tinto como el apacible y untuoso sonar del fagot.

Es la media mañana y un solecico templado espabila a los pájaros y tiñe, con las primeras lozanías de la primavera, el aire de salud. Desde la terraza del director de PAPELES DE SON ARMADANS, por el lado contrario al del castillo, se ve a los ingleses jugar al tenis, albos y desgarbados.

* * *

PAPELES DE SON ARMADANS ha querido venirse a nacer a Mallorca, rodeado de agua por todas partes, por una abigarrada suerte de razones tan elementales que ya ni se entienden. En todo caso, no olvide, quien leyere, ni el sosiego insular, ni la perspectiva de la distancia, ni la desintoxicación de miasmas literarias que producen, al alimón, el aire libre y la luz.

PAPELES DE SON ARMADANS, como cualquier otra revista literaria que se precie, aspira a ser un poco un cajón de sastre, aunque, eso sí, un cajón de sastre ordenado y que lee los periódicos por la mañana, escucha la radio por la tarde y piensa, por la noche, en lo que en el mundo ocurre.

PAPELES DE SON ARMADANS tendrá su ensayo, y su prosa, y su poesía, y su teatro, y su crítica.

Ya veremos...

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

GREGORIO MARAÑÓN:

Las Academias toledanas en tiempo de El Greco

•

ALONSO ZAMORA VICENTE:

Vaivén de la Literatura

•

JOSÉ MARÍA CASTELLET:

La conciencia de Svevo

•

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN:

Arte de Occidente y arte exótico

Las Academias toledanas en tiempo de El Greco

I

El Greco vivió en Toledo desde 1577 hasta 1614, en que murió. Alcanzó el momento culminante del esplendor renacentista de la ciudad, comparable, en lo antiguo, al de la Corte de los Alfonsos que merecieron los sobrenombres más ilustres de nuestros Reyes: Alfonso VII, «El Emperador de las tres religiones», y Alfonso X, «El sabio». Tolerancia y sabiduría son las virtudes supremas de los que dirigen a los pueblos, y es justo que todavía recordemos a estos insignes monarcas como modelos y arquetipos.

En la época del Greco, que ocupa la mitad última del reinado del gran Felipe II y la aurora del de su simplicísimo hijo Felipe III, ocurrió el suceso que marca el apogeo universal de España, la batalla de Lepanto, esto es, el máximo triunfo de nuestra marina y por lo tanto de nuestra política. Este apogeo duró diez y siete años, hasta la derrota de la Armada Invencible, en 1568, con la cual terminó el dominio naval de la monarquía de los Austrias y, desde luego, nuestra hegemonía como nación. Aunque la decadencia que siguió al desastre de la flota fué rápida, porque ya la habían preparado profundos errores en la política interna, el gran tono de la vida española continuó

hasta muchos años después. La disgregación de un país sigue siempre de lejos a su hundimiento material; y, singularmente, la vida intelectual puede alcanzar, en los momentos de dolor, una supervivencia larga, sobre todo cuando ese dolor acierta a unirse a una crítica creadora. Esto ocurrió en los años de desmembración del reinado subsiguiente, el de Felipe IV; como también, en nuestros tiempos, en el período que sucedió a la pérdida del imperio colonial, que no sin razón se ha comparado, desde el punto de vista intelectual, a un segundo siglo de Oro. Lo que en el siglo XVII logró Quevedo y muchos de sus contemporáneos, lo lograron en el siglo XIX los hombres beneméritos de la generación del 98.

II

Vivía, pues, Toledo unos años de intensa vida intelectual cuando el gran pintor la habitaba. Durante largas temporadas fueron también huéspedes toledanos, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, Cervantes y Lope de Vega. El resto de los nombres insignes que enumeran los historiadores de la gran Toledo renacentista, con apología un tanto hiperbólica, son, en realidad, casi todos, comparsas de estos cuatro titanes. Claro es que ellos solos bastan para llenar a una época de gloria. Como Theotocopuli, no eran toledanos ninguno de ellos, porque Toledo fué, más que cuna de hombres geniales, universidad de genios.

De todos modos pululaban en la ilustre ciudad, literatos, sobre todo poetas, que vaciaban su fogosidad en las Justas literarias convocadas, un día sí y otro no, por motivos diversos, casi siempre religiosos, con gran aparato de jurados ilustres y premios. Organizábanse en casas aristocráticas o en Monasterios o Parroquias en los que siempre había poetas de sotana o hábito a más de los seglares; y no pocos, excelentes. Es interesante leer los curiosos documentos que han quedado de estas Justas poéticas, porque nos dan cuenta de la verdadera muchedumbre de aficionados a las letras que acudían a ellas, la mayor parte olvidados hoy con toda justicia; pero que testimonian la tensión del ambiente literario que alcanzó en la Ciudad proporciones de paroxismo.

Algunas de estas Justas se han hecho famosas en la historia literaria, como la celebrada en el Colegio de Santa Catalina, en honor de las reliquias de San Eugenio (1565) y, ya en tiempo del Greco, en 1583, la que tuvo lugar con motivo de la entrada en Toledo del cuerpo de Santa Leocadia. Pero hubo otras muchas, en general de escaso o ínfimo interés literario. Aún en los certámenes en que tomó parte Lope de Vega, como el famoso para conmemorar el nacimiento de Felipe IV, en 1506, en el que, como solía, ganó el premio el Fénix de los Ingenios; o el que se organizó en honor del Santísimo Sacramento (1609); u otros, con asistencia de algunos poetas considerables, como Medinilla y Valdivieso, cual el que solemnizó la Beatificación de Santa Teresa (1613), no estuvieron los vates a la altura

de su reputación y de los santos o regios argumentos. Se premiaba a sus religiosas estrofas con piedras preciosas, jubones o guantes de ámbar que trastornaban entonces a los españoles; y a las poetisas, cuya afluencia era copiosa, como hoy pudiera serlo en una ciudad de América del Sur. Debía ser de las más famosas, y quizá algo picante, una cierta Hipólita Jacinta, «elegante de pluma y rostro», que en uno de estos concursos fué galardonada con un par de medias; y en el informe del Jurado se insinúa que podrían haber sido merecidas «a medias» con el ingenio del Canónigo Tena, también habitual en estos poéticos alardes.

Pero repito, que esta actividad literaria era mucho menos brillante de lo que la fama nos refiere. Todo era blando y mezquino en ellos, a juzgar por los documentos donde han quedado recogidos tales pujos poéticos; y es de presumir que los publicados no fueran los peores.

III

Se ha hablado mucho de que algunas de estas reuniones funcionaron regularmente, con socios fijos, presidentes y salones pomposos, al estilo de las Academias de ahora, que empezaban a tener en toda Europa una gran misión intelectual. Sin embargo, las noticias que de ellas tenemos son confusas y es útil el aclarar cómo fueron y qué importancia alcanzaron en la realidad.

Salas ha publicado un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, en el que consta el reglamento de una de estas academias toledanas «siguiendo el que se ha observado en las Academias de Madrid»; lo cual indica que la nueva Corte tomaba rápidamente ventaja y prestigio, por lo menos en el orden intelectual, a la recién desahuciada Toledo. La Academia de Madrid, emulada por los toledanos, a que se refiere el documento, probablemente sería la del Conde de Saldaña, que presidía Don Diego Gómez de Sandoval, uno de los hijos del Duque de Lerma, a la que asistía, no hay que decirlo, Lope de Vega y con él «los más floridos y sutiles ingenios de España», entre ellos un toledano de pro, de quien son estas palabras, Don Diego, Duque de Estrada. Por cierto que en la primera sesión, el Conde citó a los poetas a las seis y no se presentó hasta las diez, lo que demuestra que en el Siglo de Oro la puntualidad española era poco más o menos como la de hoy.

Este Don Diego, Duque de Estrada, era un producto típico de la época. Emulo del Capitán Alonso de Contreras, fué, como él y otros españoles de entonces, hidalgo, fanfarrón, poeta aunque no bueno, aventurero, capaz de todos los crímenes si los justificaba lo que entonces se llamaba «el honor», asesino de su novia infeliz y de uno de sus mejores amigos por sospecha, probablemente infundada, de que fueran amantes; capaz de inventar desafueros, cuando no los cometía, porque con ello aumentaba su reputación de hombre terrible; y al fin, fraile, en Cerdeña, donde murió, dejando

unas *Memorias,* de poco fiar. Hay que tener una alta idea de la misericordia de Dios para creer que hayan sido perdonados estos rufianes a los que el ambiente y la historia han considerado como héroes y como representativos de la raza.

IV

Volviendo a las Academias, tengo la impresión de que éstas, tan celebradas como todo lo de aquella época, no tuvieron vida propia, tal vez porque los temas eran invariablemente de un clasicismo post-Garcilaso, empalagoso; o bien apologías religiosas, más propias de las Justas dedicadas a conmemorar fastos de la Iglesia, que pecaban de monótonas y se repetían sin cesar.

Las Academias principales de que tengo noticia fueron las siguientes: antes de la llegada del Greco a Toledo, fué famosa la que se reunía en el Palacio de Don Diego López de Ayala, de ilustre familia toledana, Vicario de la Catedral «que reunía en su casa, convertida en Biblioteca, repleta de selectos libros, a sabios y hombres de letras».

Después, la que más importancia debió de tener fué la del reglamento a imitación de Madrid, que presidía otro López de Ayala, esta vez Don Pedro, el Conde de Fuensalida, cuyo probable asiento sería el Palacio de Fuensalida, junto a Santo Tomé, donde, en su hora, falleciera la Emperatriz Isabel; en una habitación del segundo piso, hoy profanada por la incuria

oficial y privada, y donde, a pesar de todo, parece que alienta aún el estertor egregio de la más grande señora del mundo que hubo jamás, y los sollozos de Carlos V y la despedida de las pompas terrenas del Duque de Gandía.

«Los poetas admitidos, previa oposición, a modo de cátedra (ya entonces había que lidiar, para cualquier cosa en España, con las malditas oposiciones) eran: el maestro José de Valdivieso, discreto poeta, cantor de San José, gran amigo de Lope; Martín Chacón; el Licenciado Jerónimo Marañón, uno de los muchos de este apellido que encontramos en el Toledo de entonces; Don Martín de Lafuente, quizá por error del nombre bautismal, el mismo Doctor Lafuente que era también poeta, citado por Cervantes en *La Ilustre Fregona* e inmortalizado en un retrato del Greco; el Jurado Andrés de Quirós; Juan Martínez; el Jurado Doctor Gregorio de Angulo, protector, fiador, verdadera providencia de Theotocopuli en sus pleitos y en sus apuros monetarios; el Licenciado Juan de Sepúlveda; Diego Antineros; Don Pedro Vaca de Herrera, Regidor de la ciudad; Alonso Castellón; José Nogués; el Doctor Matías de Porra; el Doctor Cristóbal Pérez; Don Juan Gaitán de Meneses; el Licenciado Juan Antonio de Herrera Tenryllo; el Doctor Francisco de Pisa, Catedrático de la Universidad, historiador de Toledo, retratado por el cretense en una curiosa miniatura y, quizá, también entre los asistentes al milagro del Entierro del Conde de Orgaz; Miguel Mareillón (tal vez, otro Marañón); Juan de Tovar; Alfonso de Contreras,

que es casi imposible, cronológicamente, que fuera el famoso capitán autor de las *Memorias* que inspiraron a Ortega Gasset un Prólogo donde el castellano alcanzó cimas maravillosas, modelo del citado Duque de Estrada; Gil Pérez Sarmiento; Agustín Castellanos y «el Pintor». En la enumeración de los académicos que da el Duque de Estrada, hay algunos más y de renombre varios de ellos: «Luis Quiñones de Benavente, años adelante tan acreditado; Mateo Montero, de excelentes y graciosos conceptos; José de Medina Abasco, sonoro y elegante; Juan Vaca de Herrera, terso y grave; Gabriel Barrionuevo, estimadísimo autor de entremeses», y, en fin, el mismo Duque de Estrada, cuya semblanza, de gran botarate, queda hecha más arriba.

Salas insinúa, con toda verosimilitud, que este «Pintor» así nombrado antonomásicamente, fuera el Greco, amigo de muchos de los académicos y, con gran ventaja, la figura más ilustre entre los artistas toledanos de la época.

V

De otra Academia se habla en los papeles de la época: la que se celebraba en casa de Don Francisco Rojas y Guzmán, Conde de Mora, sobrino del Cardenal Rojas Sandoval. De estas reuniones literarias nos da noticias el malogrado poeta Baltasar Eliseo de Medinilla, en un Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Nos dice el melifluo vate que las literarias asambleas

tenían lugar en el Palacio de Mora, «en una hermosa, no muy grande cuadra en que tenía, curiosamente vistoso, su estudio, rico de varios libros, hijos de la grande Italia y Roma, de éste y del pasado siglo, de todas ciencias y artes, que para ilustrar las dotes de la naturaleza especiales en él, quiere esmaltarlas con la doctrina, si que su entendimiento, altamente industriado, tiene admirable respeto y parentesco». Con tan confusa algarabía retórica, se expresaban aquellos ingenios. Añade Medinilla que «coronaban los estantes diez lienzos con dorados marcos, del valiente pincel de artificiosa mano del estudioso en virtud y excelente pintor Juan Bautista Maino». Los cuadros representaban los nueve cielos y su descripción por el poeta toledano, hace poco apetecible la aspiración que pudiéramos tener a ocupar cualquiera de los nueve.

Asistían a la docta Academia, entre otros, y además de Medinilla, que aunque joven gozaba ya de gran reputación, Tamayo de Vargas, el gran bibliófilo y hablista, biógrafo de Garcilaso; Jerónimo de Ceballos, Regidor de Toledo, orador de gran facundia y fama, cuya efigie, por el Greco, nos contempla desde las salas del Prado; Francisco de Céspedes, Deán de la Catedral, nieto del Brocense; y cuando estaba en Toledo, Lope de Vega –«el Vega de la poesía», como Medinilla le llamaba– que no perdía ripio para actuar en estos certámenes en los que siempre era el que se llevaba la gloria y los premios –jubones bordados o sortijas con piedras preciosas– sin esfuerzo excesivo por su prodigiosa capacidad de improvisación; y

acaparaba, sobre todo, la pasmada admiración de los asistentes, que no ahorraban ditirambos para acumularlos sobre sus ya infinitos laureles.

Medinilla hace muy puntualmente la crónica de uno de los debates de la Academia, y es de ver el mareante, insulso y pedantesco conceptismo de la discusión. Y no hay que achacarlo al gusto de la época, porque en aquellos mismos días escribía Cervantes los alegres, robustos y eternos cuadros de la vida de Toledo, en *La Ilustre Fregona*. Pero Cervantes, además de su genio, vivía en contacto con la realidad, sufriendo en España y en Europa, lejos de la Corte y de sus frivolidades y no pulsando la lira académica en Justas pedestres.

Nunca me había explicado la predilección de Lope por Medinilla, al que colmó de estrepitosos elogios. Aunque, a veces, su musa corre con acentos delicados, es por lo común tan excesivamente copiosa y tan rala, tan artificiosa y requeteacadémica, que no se la puede sufrir. Tuvo una muerte precoz y trágica con sus visos de romántica y esto le ha salvado del olvido. Se dijo, y se sigue diciendo en Toledo, que fué Moreto, el gran comediógrafo, su asesino; pero como hace ya muchos años demostró Martín Gamero, el matador se llamaba Don Jerónimo Martín de Andrada y Rivadeneira, señor de Olías; y no se sabe por qué le mató. Sería, puesto que era un gran señor, por motivos «de honor»; y canceló su culpa, no yendo a galeras como hubiere sido justo, sino fundando una capellanía por el alma del difunto.

No se explican, repito, los ditirambos de Lope más que para corresponder a la verdadera adoración que el infeliz poeta toledano sentía por el Fénix y a la cual éste era tan sensible. Y lo confirma el que en una de las cartas del gran poeta al Duque de Sessa, hablando sin trabas, como en ellas solía, le dice: «No he acabado de leer a Medinilla por cansado e impertinente escolástico».

Recordemos, no obstante, como atenuante del estro alambicado de Medinilla, la defensa que hace de la primacía del color sobre el dibujo, en la pintura, coincidiendo con el Greco, al que tal vez oyó esta opinión. En una de estas reuniones es también interesante el elogio que hizo Lope de Vega —«El Vega»— del castellano sobre el latín.

VI

Los mismos asistentes a la Academia de Mora, eran los que con el buen tiempo se congregaban en el Palacio de Buenavista, del Cardenal Sandoval y Rojas, admirable retiro, en una curva del río, cuando corre, ya manso, por la Vega. Toledo aparece, al fondo, empinado, y arde como una hoguera de oro en el crepúsculo. Esta principesca mansión fué cantada fogosamente por Medinilla y sirvió de plácido asilo a los más altos ingenios de la época. Había en sus jardines centenares de jaulas con pájaros exóticos y profusión

de estatuas paganas, que el Cardenal hizo traer de Italia; certificando su sentido humanista y un tanto pagano, el lema de Horacio que esculpió en el dintel del Palacio y que puede leerse todavía. Con el tiempo los pájaros volaron y las estatuas pasaron a enriquecer otros jardines, a través de los anticuarios o gracias a los saqueos de las numerosas guerras civiles que el suelo español ha padecido y que en Toledo tuvieron siempre particular violencia.

Era sombra de lo que fué la poética mansión cuando una mañana de primavera fuimos un grupo de artistas y escritores, de Madrid y de Toledo, a reunirnos allí para celebrar el bautismo de una calle de la ciudad del Tajo con el nombre del gran escritor francés Maurice Barrés. Recuerdo el sol radiante de aquel día y el discurso admirable que pronunció, al final de la comida, uno de los extranjeros que más han amado a España, el ilustre arqueólogo Pierre Paris.

En esta póstuma sesión de la Academia de Buenavista evocamos a sus remotos asistentes y entre ellos, ¿por qué no?, al Greco. Barrés, en uno de sus raptos de entusiasmo toledano, había escrito que las reuniones de Buenavista estuvieron presididas por el impresionante retrato que Theotocopuli pintó del Beato Juan de Ávila, que, a pesar de las objeciones de los críticos, creo que es, en efecto, del gran místico; aunque el pintor no le pudo conocer y por tanto lo pintaría copiándolo de otra efigie del inmortal autor del *Audi filia*. ¿Por qué no iba a ser verdadera la hipótesis de Barrés? ¿Y por qué, aunque no lo fuese, tendríamos derecho

a desmentirla cuando es una hipótesis llena de la lógica más exacta, que es la de la leyenda?

Más tarde, Buenavista y sus jardines, pasaron a ser propiedad de un entrañable amigo mío, el Conde de Romanones, que volvió a restaurar, con mucho amor, el edificio y los senderos ornados de álamos negros, los mismos que dieron sombra e intimidad a la humanidad toledana que convivió con el Greco.

VII

Se supone que las Academias de Fuensalida y de Mora eran rivales y aunque es fácil de creerlo, porque nunca ha habido en España dos cónclaves literarios que no hayan estado como el perro y el gato, no hay tampoco seguras pruebas de ello. Por de pronto, varios de sus socios eran comunes a las dos.

Es posible que el Greco asistiera a estas Academias, sobre todo, como se ha dicho, a la de Fuensalida; puesto que tenía relación y trato con varios de sus ingenios habituales y con otros que pretendían este título sin merecerlo enteramente. Muy bobalicona me parece, sin embargo, esta enfatuada sociedad para que interesara a un hombre tan reconcentrado, trascendente e irónico, como el gran pintor. Lo mismo que a Santa Teresa y que al puñado escogido de otras grandes inteligencias que pasaron por Toledo o habitaron en él, debían parecerle gente frívola y de poca substancia

estos literatos y poetas de las Justas y de las Academias, para los que fué excesivamente benévolo Cervantes, al llamar a Toledo, por el hecho de haberlo habitado estos plumíferos, «gloria de España y luz de sus ciudades».

VIII

Los hombres que habitaron la ciudad Imperial en sus años de esplendor fueron, en gran parte, como es la humanidad, gente de talla media o enanos, a los que ha dado una resonancia excesiva la gran gloria de la época, que da para todo, hasta para envolver en su resplandor a las ramplonas Academias. Lo importante, entonces, eran los místicos, que pusieron en tensión espiritual al alma española y algunos grandes escritores que precisamente no iban a las Academias. Y el Greco que llenaba la Catedral y las Iglesias y los Palacios de una luz mística, que no se ha extinguido todavía.

Y, sobre todo, el aliento heroico de España, que empezaba a frustarse por la ñoñez y por la tremenda incapacidad de los tres últimos Austrias.

GREGORIO MARAÑÓN

Universidad de Madrid.

Vaivén de la Literatura

Literatura, voz nueva, balbuciente, que pretende imponerse por sí misma en un medio generalmente hostil. Largo período de forcejeo, de codazos por hacerse un hueco en el espacio ocupado por voces anteriores. En esta lucha entre el nuevo mensaje y los ya consagrados, hay el riesgo de quedarse atrás en la circunstancia histórica, inactualizarse, bien por dejadez voluntaria, bien por un desacomodo de vario signo y plural consecuencia. En el campo de la creación literaria, esto nos lleva a considerar el panorama de los creadores avanzados, creadores estrictamente nuevos (Garcilaso, Góngora, los hombres del 98), frente al de los continuadores de un estado previo, rezagados, remolones, gente instalada a gusto en una circunstancia ajena (tradicionalistas del siglo xvi, gongorinos tardíos, realistas trasnochados). Vaivén de la palabra recién nacida, que busca herir la sensibilidad de un público. En un caso (los creadores), el escritor pretende instaurar una sensibilidad. En el otro (los continuadores), se aprovecha de una sazón modelada laboriosamente por otros y vive en ella, en un ayer espiritual mucho más lejano que el del sangrante calendario. Detrás de todos, el público, el anónimo y copioso susurro de miles de lectores, hombres de cualquier tiempo, carga a veces poco ilusionada, la *bestia fiera* del teatro clásico, que vive en armonía o en desencuentro con el escritor, condicionándole con su muda

amenaza. En el primer caso, el escritor avanza solo, arrastrando, indiferente, a su seguimiento a toda una minoría selecta, marea creciente y pujante: la que mueve el tiempo desviviéndose. En el segundo caso, el escritor suele ser designado, erigido capitán de un oscuro ejército de comodones, quizá de poco informados: los que hacen peso en el tiempo, los que simplemente viven y pasan. (Lo cual, naturalmente, puede no empañar, en lo que al escritor se refiere, la calidad, a veces excelsa, de su producción: Lope, Bécquer en parte, como luego veremos).

Y oyéndoles hablar nuevo lenguaje
mezclado de extranjera poesía...
(C. DE CASTILLEJO)

El anuncio de Garcilaso suena y resuena por todo el hueco del siglo XVI español. Ternura, amor purísimo, versos largos. Una resonancia que puebla largamente la lírica de la centuria, matizándose, dejando asomar la personalidad de nuevas generaciones, deslumbradas por su música: Acuña, Cetina, Hurtado de Mendoza, Francisco de la Torre, Aldana, Lomas Cantoral, etc., etc. Cuando se edita Garcilaso por vez primera, 1543, Fray Luis de León es un adolescente de diez y seis años, que leería con asombro el prodigioso hallazgo. En ese mismo año, Fernando de Herrera es un chiquillo de nueve años, revuelto alboroto en las calles de Sevilla. En la línea de combate más fuerte, Garcilaso está

presente, incorporada su secreta melodía al vivir. Lejos ya de su momento inaugural. A unos treinta años de su primer sonar, y ya todo es garcilasiano. Sin embargo...

Hay un poeta, un estimable poeta, natural de Ciudad Rodrigo, en la frontera. Tiene en su haber viajes, lecturas, experiencias, azares. Muere lejos de España, en 1550, catorce años después de morir Garcilaso, siete años más tarde de la primera impresión del toledano. Y todo en la producción de este poeta (o lo más afirmativo, por lo menos) está destinado a oponerse a la andadura poética de Garcilaso, a la innovación. Hay una creación (*Obras* de Cristóbal de Castillejo, 1573), que se nutre y crece del *antiguo modo,* un eco del siglo xv, de los Cancioneros fáciles, viejos, de mayoría. A unos treinta años de distancia de lo inaugural, nos enfrentamos con un prolongador de lo caducado, que tendría su indiscutible público y aceptación segura. Algo muy próximo ocurre con Gregorio Silvestre, muerto aún más tarde, en 1569 (primera edición en Granada, 1582). Aunque en su obra hay mucho ya de la nueva manera de 1530, su personalidad es arcaizante, enraizada gustosamente en el acervo poético del xv. ¿Voluntario rezago, inadaptación? Quizá blanda entrega a unos lectores no adiestrados para percibir con justeza la maestría italianizante, el dulce lamentar. Dos estratos claros, vaivén de la vida, empujón hacia adelante y un fatigado gesto de retroceso, nacimiento difunto y, sin embargo, en ocasiones valioso.

...imitando su dicción y tomando sus frases...
(QUEVEDO, prólogo a LA TORRE)

¿Es irrefrenable transformarse, voluntario desvío, o simplemente olvido de las visiones puras? Sí, algo ocurre en ese siglo XVI. El lector de finales del siglo, incluso el lector medio, necesita que le aclaren a Garcilaso. Esto representan los Comentarios. El del Brocense, Salamanca, 1574, y el de Herrera, Sevilla, 1580: se teme que se pierda en parte su encendido envío. Se pone claridad en lo que ya era transparente de por sí. Voluntad de entendimiento, fervorosa. Su contenido llega a la totalidad de los lectores casi un siglo después. Un diálogo con la inmensa mayoría es lo que deben decirnos esas ediciones de Fray Luis de León y de Francisco de la Torre, llevadas a cabo por Quevedo, 1631. Freno para algo nuevo, como los manuales nos repiten, sí, pero ejemplo valioso de intelección, de diafanidad. Esas dos famosas ediciones de 1731 valen por un «He aquí lo que todos entendemos».

Vagas cortinas de volantes vanos

Y ya entonces, 1631, algo nuevo había ocurrido. Es la revolución de Góngora, o, más exactamente, la evolución. En 1627 muere el discutido cordobés. Hay una lengua nueva. En ese mismo año se hace la primera edición. Otra vez el aliento de lo recién

estrenado, de avanzadilla creadora. Segunda edición en 1633. Como con Garcilaso, su mandato va a ser seguido entusiásticamente: Villamediana, Trillo y Figueroa, Soto de Rojas, etc., etc. Pero...

Aquí el pero es algo más que mera adversativa. En 1631, cuatro años después de la muerte de Góngora, Lope de Vega, nada menos que Lope, publica una égloga, *A Claudio,* verdadera epístola literaria, cercana a Hurtado de Mendoza. En 1632, aún publica *Amarilis*, égloga llena de la ternura del siglo XVI lejano («No quedó sin llorar pájaro en nido, | pez en el agua ni el en monte fiera...», dice el Lope de setenta años y centenares de penas), y lo mismo ocurre con otra aún más joven y doliente égloga: *A Filis,* 1635, ya la muerte apremiándole. Maravilla lograda, aciertos aún escalofriantes aquí y allá, pero, ¡qué lejos de la actualidad gongorina! Las *Soledades* corrían manuscritas desde 1611. Veinte años después y todavía nos encontramos en el reino (ya tradicional) de la pastoral tersura. Poemas unánimemente aceptados y considerados, ofrecidos con el mejor marchamo de bondad: son de Lope. Y sin embargo, en su entraña resuena una añosa melodía, reelaborada, claro es, pero ya sabiamente envejecida. Detrás, los poetas innúmeros de la penumbrosa segunda, tercera fila, machacones (¿los hebenes, los chirles, de Quevedo, todos esos ricos de materiales nobles en el rostro de la amada, de que se ríe Cervantes?). Todavía en 1648, las *Obras* de Esquilache se empapan de un temblor de pajarillos.

Como en el siglo XVI, las dos corrientes frente a

frente. Vaivén, eterno vaivén acosando. Y en este caso, la extraordinaria personalidad del elemento rezagado arrastra consigo, aureolado de intocable prestigio, todo un mundo de lectores. Una larga vida brillante, pero que no basta para justificar los ataques al dogma poético diferente. Lope, autoridad de Lope, arraigada en una ya casi invisible lejanía.

No importa. Lo nuevo avanza firme, día a día. En 1644 y 1648, aparecen los Comentarios de Salcedo Coronel. Y la literatura se va llenando de *Jardines abiertos* y *Paraísos cerrados*, de *Musas*, etc., etc.

La Historia se repite

Análogos giros podríamos encontrar fácilmente: en cuanto extraigamos la Historia literaria de la ortopedia lineal en que la venimos enseñando. Hay que contar un poco más, en los manuales, con el público. Siempre nos encontraremos con ese público retardatario, empeñosamente opuesto a lo que llega sin aval previo, sea cuales fueren su color o su bandera. Veamos los primeros años románticos. Un escalofrío de pasión sin cauce llena las minorías avanzadas. Acaloramiento, gesto desmesurado, impudor ante los sentimientos, disconformidad grandilocuente. Y evasión de la realidad concreta. En el teatro, por ejemplo, los resortes dramáticos se ordenan (o desordenan) de forma que el espectador se sienta poseído, a lo largo de la represen-

tación, por encontradas sacudidas de zozobra y de alegría, de susto o de suspenso. Pistoletazos, duelos del mejor abolengo, incendios, un fatum amargo en cada vida... Un repertorio al filo del portento. 1835, el estallido del *Don Álvaro*. Su autor tiene entonces cuarenta y cuatro años. García Gutiérrez, que estrenará *El trovador* en 1836, tiene veintidós, y Zorrilla anda por sus diez y ocho. En 1840, fecha de *El zapatero y el rey*, cumplirá veintitrés. En los años subsiguientes, el aliento romántico seguirá enardeciendo a los públicos: *El puñal del godo* (1842), *Don Juan Tenorio* (1844), *Traidor, inconfeso y mártir* (1849), *Venganza catalana* (1864), *Juan Lorenzo* (1865). Pero, ¿qué públicos? Porque al lado de esto, las burlas literarias de buena ley sobre lo romántico no escasean (en libros, en prensa diaria), y el éxito de cierto teatro *viejo* es indudable. En 1851, muere Manuel Eduardo de Gorostiza, teatro muy distinto del romántico, y aplaudido. Sí, ya sé que acordarse de Manuel Eduardo de Gorostiza no es muy ejemplar, pero lo hago justamente para destacar esa propensión, tan española, a consagrar las medianías. No se me podrá censurar lo mismo si cito a Manuel Bretón de los Herreros, mucho más joven que Rivas, y que, impasible, sigue con su comedia moratiniana. Es otra vez el «Señores, aquí no ha pasado nada». De 1824 data *A la vejez viruelas;* 1837 (tiene entonces su autor cuarenta y un años, y hace dos de la bomba del *Don Álvaro,* y ya llena todos los carteles de España *El Trovador)* aplaude *Muérete y verás*. ¿Dónde, dónde poner el límite de estas generaciones arcaizantes?

¿En qué lugar de un siglo XVIII perecido resuena el eco de esta fama? Y, sin embargo, esta fama existe: 1852, ya es viejo el *Tenorio*, y Bretón de los Herreros estrena *La escuela del matrimonio*. Entre él y García Gutiérrez, fluye todo un río caudal de Historia conmovida.

Y no era él sólo: 1845 es la fecha de *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega. El espectro de Moratín se asoma entre las bambalinas y no como una aparición romántica precisamente. Reconozcamos que había un público decidido a no moverse, en la intrahistoria literaria. Estamos a cuarenta años de *El sí de las niñas* (1805), y a algunos más de *La comedia nueva* (1792). A veces, las palabras *tradición, tradicionalidad* y sus parientes resultan desconcertantes de puro inexactas. Pensemos que, en 1852, fecha de *La escuela del matrimonio*, ya hace un año que ha sido estrenada *Un hombre de Estado:* hasta el vendaval romántico había desfallecido.

Valle de eternas nieves y de eternas melancólicas brumas

Siempre el ensayo a la ligera, como éste, encierra la condena a la salvedad. Un constante reparo, a veces repleto de asombro. Y aquí he de hacerle el reparo. ¿Rezagado? Sí. ¿También su público? No, quizá no tenía público concreto. El público le iba naciendo, le seguiría naciendo día a día: Bécquer. Es un fruto

tardío, una seronda madurez acosándole el habla, una sombra leve perfilándole: Bécquer. Su vida ha sido un silencio recogido bajo el fragor romántico y sobre los brotes logrados de una poesía hipócritamente sentimental, afectadamente desvestida. Espronceda ha muerto en 1842, en la infancia de Bécquer, nacido en 1836. (Echegaray nació en 1832). Parece que Bécquer debiera ir de la mano de Campoamor, nacido en 1817, o, mejor aún, de Núñez de Arce, dos años mayor que él. Para el público difuso, anónimo, las *Rimas* nacen en 1871. Ya son viejas las *Doloras* (1846), y los *Gritos del combate* (1875) recogen versos publicados en 1868. No hay modo de acercar al poeta (el gran poeta del siglo) a los nombres vecinos. Personalidad aislada, último retoño tardío y generoso de un estilo lejano, definitivamente salvado, experiente, sonreído.

Un tercer giro a la tuerca

Quizá en los primeros años del siglo XX sea más significativo, más ilustrador el proceso. Las voces que tiran hacia atrás son más agudas, más definitorias. Porque ya es muy difícil liberarse de las corrientes o influjos operantes. Inútilmente se agazapa el escritor en su soledad, en su más cerrada guarida. Hasta su escondite llegan libros, papeles, revistas, noticias, clamores, ecos, que le incorporan a un vivir literario. La marea vital acosa y no se pueden pretextar ignorancia o hiatos insalvables. Y, sin embargo, en España...

En 1902 puede darse por muerto todo el empuje realista. Es la fecha de *Amor y Pedagogía,* de *La voluntad,* de *Camino de perfección,* de *Sonata de otoño.* Los realistas están ya consagrados, algunos ancianos o muertos (Valera, Pereda, Alarcón), otros en bullente producción (Galdós, Pardo Bazán). Pocos años antes, Ganivet ha editado sus desconcertantes libros (*La conquista del reino de Maya,* 1897; *Los trabajos de Pío Cid,* 1898). También de años decimonónicos datan los ensayos. *En torno al casticismo,* de Unamuno (*La casta histórica Castilla,* 1895). Una nueva actitud ante el hecho literario se perfilaba ya en los linderos finales del XIX. Nadie esperaría llegar a varios lustros del XX embarcado en la circunstancia realista. Los escaparates de librería asoman detrás de sus cristales los múltiples Azorín, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Miró, Pérez de Ayala. Un viento de claro contenido europeo y, a la vez, profundamente nacional, preocupado ante todo por el espíritu inalienable de lo español, rodea los nuevos libros: *Por tierras de Portugal y España, Andanzas y visiones españolas, España, Castilla, El paisaje de España visto por los españoles, La ruta de Don Quijote, Alma española, Vida de Don Quijote y Sancho,* unos nuevos episodios nacionales en *Las Memorias de un hombre de acción,* en la trilogía de *La guerra carlista* o en algunos trozos de Miró; un nuevo Don Juan en la novela de Pérez de Ayala o un retorcerse delirante y angustiado en los *Esperpentos.* Una realidad tras-real, acezante, deprimida. Todo un estado de conciencia rigurosamente nuevo ante los lectores, ante el lector en desvelo. Y, sin embargo...

Y, sin embargo, el mandato realista llena y llena un trasmundo de lecturas verdaderamente inagotable. ¿De dónde ese público, esa actitud ante el hecho nuevo y prometedor? Pienso en casos como el de Vicente Blasco Ibáñez, esclavo de un credo impermeable hasta 1928. O en Armando Palacio Valdés, que llegará hasta la guerra civil española en abundante producción. *La aldea perdida* es de 1903, como *Sonata de Estío*. De 1911, *Los papeles del doctor Angélico,* como *Las inquietudes de Shanti Andía.* La voluntad de quedarse quieto en un tiempo horizontal es bien definida. Más clara es todavía en Concha Espina, veinticuatro años más joven que Palacio Valdés: nace en 1877, cuando *El Comendador Mendoza* y *El buey suelto,* y entre *El escándalo* (1875) y *Marianela* (1878), y alcanza, por lo tanto, los veinticinco años, el momento de mayor plasticidad espiritual, en 1902. Y Concha Espina publica *La niña de Luzmela* en 1909, el mismo año de *España,* de Azorín, o de *Gerifaltes de antaño,* de Valle-Inclán. *La esfinge maragata,* una noble novela, es de 1913. Hay que aceptar que el impulso realista tenía una soterraña ayuda eficaz en la médula de innumerables españoles.

En 1926, Concha Espina publica *Altar mayor,* y Palacio Valdés lanza su *Santa Rogelia.* Ese mismo año, otro escritor en quien la voluntad de arcaísmo rebosa por todas partes y aniquila toda gracia posible a fuerza de enajenamiento, de encastillarse en modos de vida y de expresión periclitados, Ricardo León, disfruta el éxito de sus novelas consagradas (*Casta de hidalgos,* 1908; *Alcalá de los Zegríes,* 1909). Sin gran esfuerzo adivinamos

que el ancha área de lectores de esta ladera ignoró redondamente *Tirano Banderas,* el prodigio hispánico de *Tirano Banderas,* aparecido, precisamente, en 1926. Otra vez esos treinta años largos de engañosa perspectiva, de honda mentira intelectual.

Una vez más. Como en el XVI, como en el XVII: vaivén, sí, vaivén entre unas minorías cuyo anónimo ejército de lectores avanza, pero a un ritmo desesperadamente distinto. Mientras los hombres del 98 no cejan en su trayectoria ascensional, agrupándose nuevos nombres a su ruta primeriza (Ortega, las generaciones neopopularistas, la buena novela actual), otra corriente –¿paralela?– mantiene vigente un recrear trasnochado: ese *Boy* insípido de 1910, el teatro costumbrista en el mismo plano que el del siglo XIX, o el teatro sacudidor, lleno de tópicos históricos, ficticiamente tradicionalista. Vaivén, zarandeo, hondos golpes de mar: debajo de ellos, la sensibilidad colectiva española, siempre aguda, siempre alerta, y, a pesar de eso, frecuentemente rezagada. ¿Por qué?

No estarán los insensatos delante de tus ojos

Probablemente, en el hondón de muchas literaturas este juego de vanguardia avizorante y de rezagos lentísimos se produce también. Pero quizá en otra esfera, o en otras dimensiones. Falta en otras literaturas el profundo sentido nacional de la nuestra, colectivo, anó-

nimo, de las grandes cimas —casi un bien mostrenco: Romancero, Celestina, Don Juan, Lazarillo, las innúmeras continuaciones, el teatro. Se trata de una identificación estrechísima, que brota a flor de página en los momentos más representativos de la vida nacional: elogios de las Crónicas, cada una añadiendo un particular matiz; el desgarrador «Señor, por nuestros pecados no destruyas España», del *Poema de Fernán González;* la pensativa queja de Quevedo o de Larra. No, no existe esa amalgama en otras literaturas, o, por lo menos, no existe tan acuciosamente. Por eso hay que pensar que ese reaparecer a contramarcha de muchas decisiones vitales se debe a un problema de educación mal resuelto, unilateralmente planteado, y dentro del que se mueven determinados intereses (colectivos también, también anónimos, y hasta en ocasiones, ¿por qué no?, nacionales), que enseñan a preferir esto o aquello y a desdeñar lo de más allá, colgándole un sambenito que está bien respaldado felizmente en nobilísimas razones (patria, religión, pudores, etc.), baldón que es adherido sin que se considere previamente y en frío por sus propugnadores, ni la oportunidad del fallo, ni la mesura exigible en la aplicación del veredicto. Sí *Pequeñeces,* no *Romance de lobos,* porque sí. Más *El sabor de la tierruca* y menos *Torquemadas,* secamente. En esas sinrazones hay que buscar el origen de tanto juicio falso y perentorio como ha aparecido en la literatura española —opiniones de Lope sobre Cervantes, por ejemplo, o la censura casi total de Unamuno o Baroja. Detrás de esas excusas, la multitud como-

dona, dejándose empujar. Y la convivencia, mientras tanto...

Tarda, tarda en llegar lo nuevo a la colectividad. Y no porque las antenas no estén bien afiladas. «Habladle en necio...» No se me oculta la ligereza de muchas de esas observaciones, ni su validez endeble y momentánea. Pero, a veces, la inadaptación, pienso, no refleja otra cosa que, por parte del creador, un espontáneo *cese* histórico, para entregarse a una problemática inactual. Por lo general, esa problemática es la de los clásicos, cegado el escritor por el brillo material y político de determinados períodos: los momentos de la Historia en que suele ser «efectivo oro casi todo lo que reluce». Ejemplos claros son Ricardo León en los últimos años y, con las naturales salvedades, Mor de Fuentes en el paso del XVIII al XIX. Para el primero, parecen no haber existido las copiosas corrientes de literatura europea que advienen a España con Rubén Darío, ni las que, directamente, operan sobre la conciencia nacional del 98 y dan nuevo vigor a unos horizontes decaídos. Se vive, en sus libros, en una atmósfera de ensueño arqueológico, ceñidos los héroes de prejuicios inexistentes o librescos: nos evadimos a una preocupación de quita y pon, como una vieja armadura. Para Mor de Fuentes, hay una senda de idénticas revueltas. Fué a París en 1834, ya talludo. Toda su vida había deseado –¡cuánta zozobra detrás de las páginas de su *Bosquejillo!*– hacer este viaje. Y cuando, en 1834, pasea por las calles de París, no ve más que la cáscara –como la Santillana del Mar

de *Casta de Hidalgos*–. No se dió cuenta de que a su lado andaban Chateaubriand, Balzac, Stendhal. Se entretenía en soñar odas a la Agricultura, así con mayúscula...

Y en consecuencia...

Y, en consecuencia, escribir en España es heroísmo de la mejor ley. El público anda escamoteado con zarandajas santificadas, o –¡cuántas veces, Dios mío!– por simple mala intención. Pero, a pesar de eso y contra eso, esperanza en carne viva, herida a cada paso por el roce con el lastre blandengue de lo viejo, ¡tan lento!, se escribe, se escribe, se escribe...

ALONSO ZAMORA VICENTE

Universidad de Salamanca.

La conciencia de Svevo

Svevo, el gran desconocido

UNA OSCURA SOMBRA DE DESCONOCIMIENTO HA PESADO SIEMPRE sobre la figura y la obra de Italo Svevo. Así, sólo más de treinta años después de publicar su primera novela, *Una vita,* empezó a conocérsele en Italia y en Europa, gracias aún a los elogios que dos escritores franceses –Larbaud y Crémieux– tributaron a su tercera novela, *La coscienza di Zeno.* Y más de treinta años después de publicada esta obra, aparece ahora traducida en España,[1] donde el nombre de Svevo era conocido solamente por unos pocos y sobre el cual –si nos atenemos a la bibliografía extranjera que consta en la última edición de sus obras completas– sólo habían escrito, en nuestro país, J. Chabás, en la *Revista de Occidente,* y Miguel Llor, en *Mirador.*

Dos clases de motivos se opusieron a una pronta divulgación de las obras de Svevo. En primer lugar, una razón de índole geográfica y política. Después, razones varias de tipo literario.

Por lo que respecta a la primera, ha de tenerse en cuenta que Svevo publicó sus dos primeras novelas en la última década del siglo XIX, en Trieste. Ahora bien, esos datos que al lector español pueden parecerle

[1] *La conciencia de Zeno,* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1956.

poco significativos, fueron de la máxima importancia en relación con la escasa difusión y el menguado éxito que esas obras tuvieron. En efecto, como señala Ferdinando Pasini, en una ciudad como Trieste, que estuvo absorbida de 1880 a 1914 por las luchas políticas contra Austria y por el problema del irredentismo, no podían tener éxito novelas como las de Svevo, que ignoraban tales luchas y problema y se dedicaban a analizar la eterna estructura y conformación interna del hombre.

Por otra parte, desde un punto de vista meramente literario, tampoco esas novelas podían interesar y satisfacer al lector triestino o italiano de aquellos tiempos, por cuanto ni el estilo ni el lenguaje se educaban a las modas literarias por entonces vigentes, el *verismo* de Verga o el modernismo de D'Annunzio, por ejemplo. Pero del estilo y lenguaje de Svevo, así como de su independencia con relación a la tradición literaria italiana, hablaremos más adelante.

Proust y Joyce, factores indirectos de un descubrimiento

Hemos dicho que dos escritores franceses, Valéry Larbaud y Benjamin Crémieux, descubrieron a los lectores europeos la obra de Italo Svevo. El hecho tuvo lugar en 1926. Un año antes, un eminente crítico italiano, Eugenio Montale, había revelado la existencia de nuestro autor a sus compatriotas, en un ensayo

titulado *Omaggio a I. S.*, de gran resonancia en Italia.

Ahora bien, la bibliografía sveviana indica las siguientes fechas de aparición de sus obras: 1892 *(Una vita)*, 1898 *(Senilità)* y 1923 *(La coscienza di Zeno)*. ¿Qué había sucedido, pues, para que unas obras que se habían publicado en medio de la indiferencia del público y la crítica merecieran, de pronto, la atención de ésta y obtuvieran, después, el favor de aquél? Simplemente, que en los veinticinco primeros años de nuestro siglo se había operado una profunda transformación de la sensibilidad novelística y que los revolucionarios pioneros del nuevo modo de hacer se llamaban Marcel Proust y James Joyce.

Así, pues, acontecía que un oscuro escritor triestino se había adelantado, en cierto modo, al espíritu y a la sensibilidad de la época y que sus obras habían escapado al control de la crítica italiana. (Ello explicará, más tarde, la resistencia de esa crítica a aceptar la importancia, súbitamente resplandeciente, de las novelas de Italo Svevo.)

De todos modos, a partir de 1926, la evidencia de esa importancia la hizo innegable. Y en todas las publicaciones italianas –y en muchas francesas– empezó a hablarse ininterrumpidamente del «Proust» o del «Joyce italiano».

A una injusticia sucedió otra. Primero, porque Svevo no había leído –antes de escribir sus tres primeras obras– ni una sola línea de Proust. Y, en segundo lugar, porque aunque sí conocía la obra de

Joyce –y no sólo la obra, sino también al hombre, con el que había trabado profunda y prolongada amistad en la estancia triestina del escritor irlandés– no puede decirse que aquélla llegara nunca a influir, directamente, sobre la de Svevo. Más adelante veremos que, aunque coincidentes en una misma sensibilidad frente a la problemática del hombre europeo de sus días, tanta distancia hay de las obras de Proust a las de Joyce, como de las de Svevo a las de esos dos escritores. De todos modos, es muy posible que sin la importante existencia de esos dos novelistas, las obras de Svevo no hubieran salido nunca del anonimato que les rodeó desde su publicación hasta su descubrimiento.

«La coscienza di Zeno»

La crítica italiana discute, aún hoy, casi a los treinta años de la muerte de Svevo (1928), acerca de cuál es la mejor de sus obras. *¿Senilità?, ¿La coscienza di Zeno?* A nuestro afán importa poco esta cuestión. Lo cierto es que fué la publicación de esta última obra la que indujo a los críticos –a Eugenio Montale, en primer lugar– a fijarse en la obra conjunta de Svevo.[2]

[2] Aparte de esas tres novelas, Svevo escribió una cuarta, *Il buon vecchio e la bella fanciulla,* varias obras de teatro, narraciones cortas y se publicó también su correspondencia con varios escritores extranjeros. Buena parte de sus obras fueron editadas después de su muerte.

La coscienza di Zeno es la autobiografía de un enfermo en curso de tratamiento psicoanalítico. Por consejo del médico, Zeno, el enfermo, escribe –en un relativo orden cronológico– los procesos interno y externo de su vida. Neurótico perdido, Zeno analiza una y otra vez los actos decisivos de su vida y se entrega al peligroso juego de pensar lo que hubiera podido ser de ella si en tal o cual ocasión hubiese obrado de tal o cual manera. Toda la temática freudiana aparece en el curso de la novela y continuamente surgen deseos y pasiones reprimidas, sueños liberadores o proféticos y toda la gama de pequeñas inquietudes y mezquindades que Freud nos enseñó a analizar y comprender, en vez de sofocarlas o volverlas a enterrar en el subconsciente.

En relación con las obras anteriores, *La coscienza di Zeno* representa, ante todo, una continuidad de los temas iniciados en *Una vita* y *Senilità*. Su protagonista sigue la línea de los caracteres de los anteriores héroes svevianos. Como ellos, Zeno es un «inepto» y de esa inepcia tiene la culpa su «conciencia» de la vida, de los hechos mediocres que constituyen los mojones que la determinan y que señalan los fracasos humanos. Para Svevo la vida podría ser «un vano bordear una muralla que estuviera coronada por vidrios cortantes». Y sus héroes, absortos siempre en la contemplación de esos agudos cristales y en el análisis de los peligros que para ellos suponen, no encuentran nunca el hueco o el modo que les permita pasar al otro lado de esa infranqueable muralla. A Zeno, que

es particularmente inteligente y lúcido para analizar sus actos y sentimientos, esa misma inteligencia y lucidez, exacerbadas por su temperamento neurótico, son las que paralizan su actividad y engendran en él su abulia y su incoherencia.

Las dos novedades que aporta *La coscienza di Zeno* son el contenido autobiográfico —revelado por la técnica narrativa del monólogo interior, imperfectamente usada y resuelta en términos literarios de diario— y la intervención de la experiencia psicoanalítica que, a la vez que permite a Svevo profundizar en el sondaje psíquico de sus personajes, le lleva a ironizar constantemente sobre este método, entronizando en su obra un humorismo tristón que le valió en algunas ocasiones la poco acertada calificación de «especie de Charlot triestino y burgués» (Crémieux).

La epopeya de la vida y el hombre moderno

Más importante que la aportación de técnicas nuevas en la literatura italiana de aquel tiempo y que la introducción del método y la temática psicoanalíticos en la novela, es la denuncia de la crisis del hombre del incipiente siglo XX, «con el peso opresor de su drama íntimo, con sus angustiosas dudas y sombríos tormentos, solo ante el infinito, lo desconocido y las insondables y caprichosas fuerzas del misterio; con su facultad fríamente introspectiva y analítica, con su desilusionado

y exasperante intelectualismo, con la única posibilidad de evasión en la nostalgia y la evocación proustianas, en busca del *tiempo perdido*» (Bruno Maier).

En efecto, Svevo participa –con todos los grandes escritores de aquellos días– en las inquietudes de la época y lo hace narrando simplemente la vida cotidiana y vulgar de los hombres de su sociedad y de su tiempo. Por ello, se ha dicho justamente que sus obras narraban «la épica de la casualidad de nuestra vida de todos los días» o que eran «el poema (épico) de nuestra complicada locura contemporánea» (Montale). Y ahí estriba, como hemos dicho antes, más que en otras razones meramente literarias o estilísticas, el acercamiento de Svevo a los grandes autores coetáneos suyos, especialmente a Joyce. Así puede decirse que Svevo, como Proust, como Joyce, como Gide, como Lawrence y como tantos otros autores del primer cuarto de siglo, instaura una nueva sensibilidad humana y literaria, por la cual se altera la posición del hombre frente al mundo y aparece en primer plano el individuo, con su objetivismo a cuestas, como protagonista esencial de las historias narradas.

Estilo y lenguaje

Esa nueva sensibilidad dirigida, ante todo, al individuo, exigía nuevos modos que, forzosamente, habían de tender a la nuda expresión de la subjetividad. Para llegar a ella, lo primero que había que suprimir era lo

«literario», el artificio verbal y sintáctico al que, por entonces, se dedicaban muchos escritores y, en Italia, concretamente, Gabriel D'Annunzio.

Ya en 1902 Svevo tenía plena conciencia de ello: «*Io... ho eliminato dalla mia vita quella ridicula e dannosa cosa che si chiama letteratura.*» Y así lo hizo, ciertamente, no sin caer muchas veces en el polo opuesto, esto es, en el total abandono de cualquier corrección lingüística y gramatical.

Diversos factores justifican, en la obra sveviana, ese descuido por la forma. En primer lugar, uno de índole general, ya apuntando: la necesidad de corresponder estilísticamente al contenido subjetivo de sus novelas. O dicho de otro modo: la exigencia formal de traducir con la máxima fidelidad verbal el curso del pensamiento y del análisis interior de cada individuo. Por otra parte, un problema lingüístico —imposible de conservar en la traducción española de *La coscienza di Zeno*— que provenía de la forma cultural de Svevo y que tenía su origen en las diversas tradiciones verbales que confluían en él: la italiana, la germánica (su verdadero nombre era Ettore Schmitz) y la dialectal triestina.

Sea como fuere, lo cierto es que los primeros juicios críticos sobre Svevo fueron particularmente duros, en lo que se refería a la lengua y al estilo. Comentando su tercera novela, decía Umberto Morra: «Las torpezas estilísticas de Italo Svevo son tan evidentes, que el primer juicio sobre este libro será siempre condenatorio: está mal escrito...». Más inteligente, Montale veía a la vez los pros y los contras del estilo sveviano

y lo encontraba antiliterario, ciertamente, pero «férvido y esencial». Decía el descubridor italiano de Svevo que «la mayor originalidad de este autor consiste en no haber sentido nunca, ni aún inconscientemente, la necesidad de ligarse, de un modo u otro, a la tradición formal de la lengua en que escribe sus libros. Svevo se ha contentado con el lenguaje descolorido y aproximativo de los empleados de banca y de los comerciantes triestinos». Quizás una tercera opinión –de Debenedetti, uno de los mejores comentaristas de la obra sveviana– aporte definitiva claridad sobre este hombre que escribió grandes novelas, sin escribir demasiado bien: «Svevo no era novelista porque supiera escribir novelas, sino que escribía novelas porque era un novelista».

La conciencia de Svevo

Italo Svevo fué, ciertamente, un novelista nato y un gran novelista que, pese a todo cuanto sobre él se ha escrito, no llegó a igualar en calidad literaria, ni en influencia cultural, a Proust o a Joyce. Pero su obra no desmerece por ello. A Svevo –que tanto gustó de mezclar autobiografía y ficción novelesca– le sucedió lo mismo que a los protagonistas de sus novelas: a éstos, como hemos visto, un exceso de inteligencia y lucidez paralizaba su actividad y les impedía cumplir, acabar el ciclo constructivo de sus vidas; a Svevo un exceso de conciencia –conciencia de la problemática humana

de su tiempo y de la literaria que a éste le correspondía– le impidió que sus obras tuvieran esa aura inefable que distingue la creación de los genios innovadores de la de los que simplemente son buenos novelistas o, aún, grandes novelistas.

Su obsesión por el tema de la conciencia –el psicoanálisis es, en definitiva, el intento de hacer consciente el subconsciente–, su misma afición por la palabra «conciencia» –que utilizó incluso en el título de su tercera novela– y el hecho de que para él escribir fuera, en primer lugar, «un proceso instintivo de clarificación de la conciencia», le llevaran a una «saturación de conciencia» que no pudo acabar de liberar artísticamente.

A pesar de ello, su obra resulta grandiosa.

JOSÉ MARÍA CASTELLET

Córcega, 437.
Barcelona.

Arte de Occidente y arte exótico

La frontera de nuestro siglo fué también la de muchas intuiciones y muchos conceptos fundamentales. Por una vez, parece que los sesgos ideales de la historia esperaron una fecha exacta para manifestarse, como si tuviesen el decidido empeño de comenzar con números redondos: 1900. Yo creo que uno de los rasgos más originales de nuestro siglo es el de haber sabido convocar alrededor de esa fecha todas las transformaciones esenciales que lo determinarían en el futuro.

Naturalmente, la afirmación anterior no puede tomarse en su sentido más literal, pues un solo año es incapaz de resistir tanto peso responsable. Pero también es cierto que ningún conjunto de evoluciones históricas soporta la vinculación con una cifra por el sutil lazo de las palabras «alrededor de», como el que se produce hacia 1900. Los biógrafos de la cultura tienen todo el margen que quieran para disentir en las fechas del primer brote del Romanticismo y del Renacimiento. Pero lo que nuestra mente asocia de manera automática a la sola evocación del nombre de un siglo, traspasa imprecisamente los límites de este mismo siglo, confiriéndole un estilo sin partida de nacimiento. Así, por ejemplo, cuando, a la manera de Rubén, decimos «muy siglo XVIII» —monarquía absoluta, despotismo ilustrado, peluca y casaca, Boucher y Fragonard, neoclasicismo y rococó—, entendemos, claro es, que todo esto no nace

el primer día de 1700 para morir el último de 1799, sino que se diluye a través de fechas extremas, independientemente de aquello que pudiera situarlo en unas concretas márgenes de tiempo.

En 1900, pues, hubo una extraña conjura de intenciones ideales, a la vez demoledoras y constructoras de sistemas, y destinadas a proporcionarles a los eruditos del mundo la oportunidad de poder usar del tópico «fecha crucial» sin demasiada pedantería.

Este trabajo pretende hacer hincapié en uno de los gérmenes del estilo de nuestro siglo que, naturalmente, también se dejó influir por el complejo novecentista; intenta aclarar cuál ha sido el papel de lo que provisionalmente pudiera denominarse «sentido de lo exótico» en la génesis del estilo del siglo xx y, sobre todo, en la génesis del arte contemporáneo. Pretensión un tanto, quizás, ilusoria, puesto que, con frecuencia, al revés que con el fenómeno del espejismo físico, el espejismo ideal se produce por una total carencia de perspectiva.

Que 1900 representa una fecha clave en la crisis de la hegemonía política de Europa sobre el mundo, es un concepto que, a estas alturas, carece en absoluto de originalidad. Con harta frecuencia se han lamentado de ello los filósofos-plañideras de nuestra cultura. Tal vez, ampliando un poco el radio de las lamentaciones, se haya llegado a admitir que esta crisis hegemónica alcanza también a las creaciones de la ciencia y del pensamiento. Pero de ninguna manera se ha puesto en tela de juicio una patente supremacía del

mundo europeo en el campo de las artes plásticas. Precisamente a principios de siglo comienza la eclosión fulminante de la «escuela de París», que venía a ser como una síntesis del genio artístico de Europa, ya que a París conducían todos los caminos aptos para los creadores en fermento. Lo que se ha llamado «la unidad del espíritu de Europa» nunca tomó cuerpo sintomático en una creación tan armoniosa, tan radicalmente definidora de cada una de las células de ese cuerpo. Y, sin embargo, este trabajo aspira a demostrar que también Europa abdica ante una soberanía plástica del mundo, no a pesar de la «escuela de París», sino precisamente por ella.

Antes de pasar adelante, quiero hacer un breve inciso para tratar de escamotearles, a los celosos mantenedores de una inmutabilidad suprema de Europa, la oportunidad de escandalizarse razonablemente. Cuando afirmo que Europa abdica, el término Europa tiene una significación exclusivamente geográfica. Europa ha postergado una supremacía geográfica porque ha logrado imponer su espíritu a otras geografías. Su declive potencial es al mismo tiempo su glorificación y hasta su dominio espiritual. Ahora bien, esta extensión de dominio no se ha realizado impunemente, sino que ha requerido una captación previa de adyacencias estilísticas y espirituales, allí donde se procedió a su establecimiento. La democracia es una creación del genio de Europa que en la actualidad se ha establecido en la India. Pero la democracia de corte hindú, cuando haya vivido lo suficiente como para poder constituir una

tradición, llevará involucrada una serie de elementos subyacentes del estilo de vida histórica de aquel país, de tal manera, que un día podrá influir con eficacia en el régimen europeo.

Resumiendo: En la frontera del siglo se produce la explosión definitiva de lo que constituían los valores del espíritu esencial europeo, constreñidos por la fuerza a su centro geográfico. Entre la guerra hispano-norteamericana y Puerto Arturo, Europa deja de regir en exclusiva los destinos políticos del mundo. El pensamiento científico, la filosofía, y aun la literatura, comienzan a ceder su antiguo centro de gravedad. En cambio, las artes plásticas aparecen visiblemente como mucho más cohesionadas, no ya en escuelas nacionales como hasta entonces venía sucediendo, sino conformadas por el crisol único del más totalizadoramente europeo de todos los escenarios ciudadanos: el de París. La política y el pensamiento lograron realizar entonces una especie de colonización de ámbitos extraños. Las artes plásticas, por el contrario, acentuaron el fenómeno de su confinamiento. ¿Por qué esta actitud insólita del arte? Unas breves consideraciones más, antes de ceñirme con exclusividad a su problema.

De entre todas las cualidades del genio de Europa hay que destacar aquí, aunque sólo sea por su eficacia dentro de la conformación de la historia, la cualidad de la *agresividad*. Ningún otro complejo de cultura ha poseído, antes que ella, entretejida en las células más primarias de su organización interna, tal capacidad transformadora de destinos que parecieran trazados por

un determinismo previo, tal vocación de imponer el criterio propio a los extraños.

Y entre las creaciones de su genio, hay que destacar, porque a ella se ajustan todas las demás, la creación de la *inteligencia*. No es posible detenerse aquí en consideraciones sobre lo que, para los efectos de este trabajo, significa la palabra *inteligencia,* pero sí vale la pena esbozar, para entendimientos posteriores, una definición apresurada. Inteligencia es capacidad de abstracción; facultad de hacer válida en sí misma y con entera independencia de su origen lo que, en principio, no es más que la respuesta a una necesidad. Por ejemplo, la matemática es evidente que nace de la necesidad que tiene todo hombre de hacer mensurable aquello que es inmediatamente táctil. Pues bien, por virtud de la inteligencia, esta respuesta se independiza del objeto inductor, convirtiéndose en un problema de relaciones inexistentes físicamente, esto es, se hace verdaderamente matemática. En efecto, antes del complejo de cultura al cual llamamos Europa, las respuestas a las necesidades no llegaron a adquirir autonomía; es decir, no se logró crear *inteligencia*. Cierto que se produjeron algunos resultados que no eran meramente táctiles o funcionales –por ejemplo, el arte–, pero en ellas ya no actuaba la inteligencia, sino el instinto; no se había creado *inteligencia,* sino *poesía*.

En la frontera del siglo se produce la última gran tentativa histórica de la cualidad agresiva de Europa. En la frontera del siglo, Europa trata de convertir en

Europa a todo el orbe y, al ensayarlo, comienza el proceso de su muerte. Éste es el último latido de su gran etapa colonizadora que se inicia con el siglo XVI, y acaso también el logro más aproximado del afán de conseguir la unidad de las representaciones del mundo, que algunos autores señalan como la principal característica de los comienzos de la Edad Moderna. Pero Europa, en esta última llamarada de su cualidad agresiva, coloniza con lo que le es genuino, con lo que le es naturaleza: coloniza con la *inteligencia*. Por tanto, desparrama por el mundo lo que no son más que productos de su inteligencia: las construcciones políticas y la capacidad científica y filosófica. El arte es una forma de la poesía, que es, a su vez, una respuesta del instinto. No le pertenece, por tanto, exclusivamente y no le sirve para la última llamarada de su agresividad. La inteligencia se expande por el mundo y a ella se adhieren, por una especie de fenómeno de imantación, muchas adyacencias de los lugares de su nueva localización geográfica. El instinto, esquematizado en la poesía y polarizado en el arte, se retrotrae, se reconcentra y, por otro fenómeno de imantación, tiende a anexionarse, como veremos más adelante, muchos elementos remotos.

Con todo lo esbozado, tenemos ya materia suficiente para diagnosticar con cierta lucidez el fenómeno de la frontera del siglo. En esa fecha se desarrolla una situación de trueque y entretejimiento de influencias, o, mejor aún, se inicia un momentáneo igualitarismo cultural. Esto explica que en la actualidad —medio siglo no pesa

demasiado en la historia de la cultura– los pedagogos del mundo estén empeñados en la supresión del analfabetismo (lo cual es un ataque muy serio a las peculiaridades de la cultura) y en que los hombres del mundo sepan usar la cuchara con la mano derecha. Se pretende, conscientemente, igualar la cultura del mundo, para poner, inconscientemente, al mundo en condiciones de comenzar una nueva etapa de particularización, de distinción amoldada a los nuevos ámbitos geográficos. La época, como se ve, es de recuento. De ahí que, en nuestro tiempo, tantos hombres del mundo anden también empeñados en hacer balance de la cultura.

***

Al fin y al cabo, como la inteligencia es la facultad definidora de las creaciones europeas, a su patrón se amoldan todas ellas. El arte mismo, a pesar de su origen instintivo y poético, tiene una historia que se podría diseñar gráficamente con una curva de cercanía o alejamiento a la recta de la inteligencia. De ella nacen las otras formas del genio europeo. El arte brota de su instinto poético, pero se mantiene de su relación perenne con la inteligencia. Guardémonos mucho, sin embargo, de considerar a la inteligencia como un elemento de superioridad. Para los objetivos de este trabajo, es solamente una distinción específica de Europa. Hay momentos en que la línea evolutiva de la historia del arte coincide con la recta inteligente. A esos momentos les llamamos «períodos clásicos». En cierto modo, el

logro del clasicismo se define por un mayor acercamiento a la lucidez consciente, por una mayor desvelación de secretos, en detrimento de la fuerza inconsciente, de la fuerza instintiva, de la fuerza poética.

Sólo en Europa es dable medir el arte con un gráfico de acercamiento y distanciación de la inteligencia, porque en ningún otro lugar del mundo toma parte la inteligencia en el desarrollo de la historia del arte. Por eso, solamente en Europa puede darse el fenómeno del clasicismo. Pero no se olvide que, en todo caso, la inteligencia es un elemento determinativo y actuante en el arte de Europa, aunque sólo sea por una relación de proximidad o lejanía. Por tanto, y volviendo a afirmaciones anteriores en las que identificaba a la inteligencia con la capacidad de racionalizar legalmente la abstracción, el acercamiento a la inteligencia —esto es, el acercamiento al clasicismo— se define para el arte europeo por su capacidad de extraer leyes abstractas de los fenómenos concretos; de autonomizar, más aún, de hacer protagonista fundamental en la obra de arte a la ley que la rige, en detrimento de la necesidad que la genera. La obra de arte europea es, ante todo, un problema de relación abstracta, de armazón compositiva y, muy secundariamente, un problema de narrativismo expresivo, de confidencia o de comunicación. En los períodos clásicos acontece que lo que en la obra de arte se torna expresivo y confidencial es precisamente —como en Piero della Francesca— su elemento composicional y lo, que se torna abstracto, su elemento

narrativo. El lenguaje corriente, que es también una forma de la poesía y que, como ésta, tiene poder de revelación, a la palabra *clásico* asocia automáticamente la palabra *equilibrio*.

En el tiempo fronterizo del siglo, las incursiones de los otros modos de la inteligencia permitieron que se hiciera visible a los ojos de Europa un nuevo tipo de arte: el de los pueblos no contaminados por el Occidente. Para entendernos, voy a llamarlo en adelante «arte exótico». Casi siempre que se ha hablado de ese deslumbramiento europeo hacia lo exótico, se le ha definido como una pretensión de retorno al paraíso perdido, como una necesidad de recobrar las agotadas fuerzas del instinto. Todo ello es cierto, pero no explica nada ante una pregunta estética o, si se quiere, ante una pregunta de metafísica estética.

El artista de Europa se sintió deslumbrado por tal arte sin saber a ciencia cierta cuál era el verdadero mensaje que aportaba. En realidad, las artes exóticas se hicieron visibles para los artistas occidentales de las orillas del siglo porque precisamente en esa época fué cuando el artista de Occidente sintió de una manera orgánica su necesidad. Hasta entonces, el arte de los negros o de los maoríes había sido visto como un grosero y torpe engendro de expresión. Se dejó influir conscientemente por su apariencia externa, ignorando que lo que en realidad le atraía era su organización interna. Pero esta organización fué permeabilizando insensiblemente a nuestros artistas, creándoles una necesidad, a la que respondieron con un cierto para-

lelismo de nuevas creaciones donde, naturalmente, estaba involucrado el espíritu de Europa.

¿Qué es lo que venía a enseñarle el arte exótico a los artistas de comienzos de siglo? Es necesario analizar previamente el fenómeno que le antecede y en cuya reacción radica, por así decirlo, su mejor entendimiento.

Procedo, para ello, a completar el esbozado diagrama. Como centro de este gráfico esencial, hemos de considerar situada la recta de la inteligencia, a cuyos lados figuran la del instinto poético y aquella otra que, para entendernos sin excesivas definiciones, llamaré con tres palabras: posibilidad de manierismo. La curva de la evolución artística parte de la primera, la del instinto poético, en los períodos del alto primitivismo histórico, para alcanzar la central, la de la inteligencia, en los períodos de clasicismo y traspasarla acentuadamente en los ciclos románticos o barrocos. Alguna vez, la curva del arte coincide con la tercera recta —la del manierismo— en las etapas académicas, caracterizadas siempre por una total carencia de intuición, por una incapacidad absoluta para la experiencia.

Un arte —el arte europeo, concreta y exclusivamente— nace en el instinto poético, vive alrededor de la inteligencia y muere en el academicismo. Si consideramos Europa a todo ese complejo de cultura que se forma en el territorio geográfico establecido como tal por virtud de una integración de la germanidad con el cristianismo, su arte nace con las intuiciones poéticas de la alta Edad Media para morir precisamente con el academicismo decimonónico de los años fronterizos.

Si, ampliando un tanto el concepto, entendemos como Europa el complejo de una localización geográfica y la cultura que sobre ella desarrollaron los tiempos, su arte se origina desde las intuiciones primarias del esquematismo rupestre, para languidecer cuando toca la línea de la posibilidad de manierismo. La curva del arte atravesará, entonces, a la recta de la inteligencia cada vez que se produce un fenómeno de clasicismo.

Permítaseme una última ojeada a nuestro esquema para tratar de fundamentarlo con una demostración. Se ha dicho mil veces que el gótico y el barroco son artes paralelos. Es cierto. La diferencia entre ellos estriba en que el gótico aún no ha traspasado la línea de la inteligencia. El gótico es anterior a la inteligencia. La cualidad del barroco es la de venir detrás de la inteligencia.

¿Se comprenderá ahora la afirmación de que Europa muere artística y culturalmente en esa frontera, una vez que ya impuso su estilo al mundo? Cierto es que volverá a nacer luego un arte europeo —el que se produjo, en efecto, a principios de siglo— pero ya no es un arte exclusivo de Europa, por más que se haya elaborado en sus hornos, sino propio del mundo, porque de todos los lugares de la extra-Europa llegan las sugerencias, los elementos químicamente puros para tal precipitado.

Falta, sin embargo, intentar el análisis de este último enunciado, para dejar redondeada la comprobación general que ahora persigo. Para lo cual, es necesario un previo bosquejo de la entidad real del exotismo artístico.

***

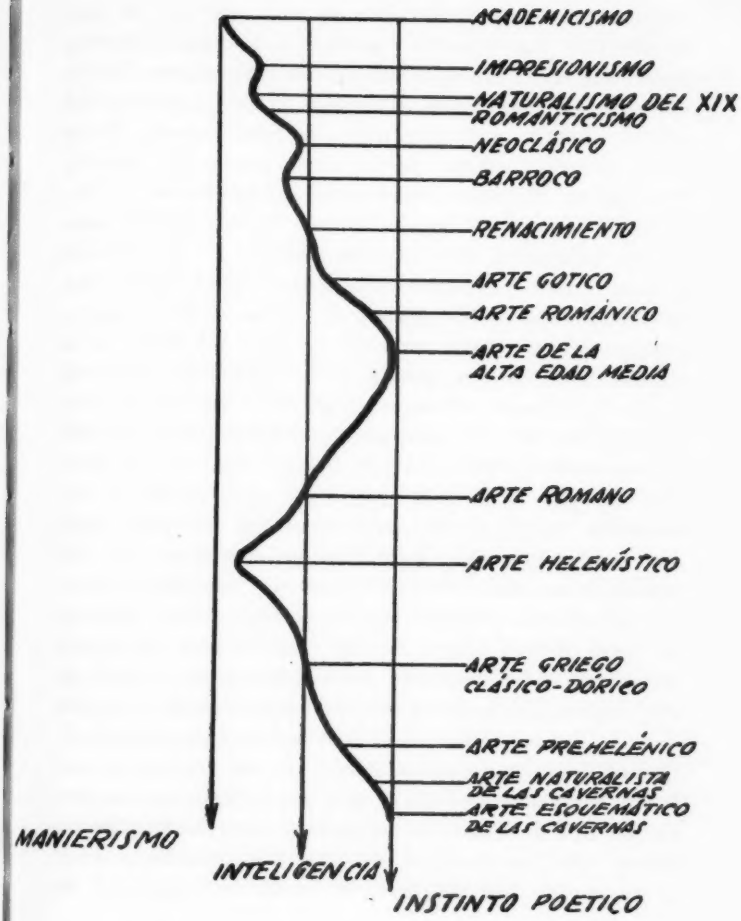

Gráfico apresurado de la evolución del arte occidental

¿Qué es lo que distingue el arte exótico del arte occidental? La primera característica quizás pudiera desprenderse de todas las afirmaciones anteriores. Parece evidente que para trazar semejante gráfico evolutivo del mismo, habría que prescindir, necesariamente, de la recta central, esto es, de la recta de la inteligencia. De aquí se deducen consecuencias inmediatas.

El arte exótico tiene, como el occidental, una cierta capacidad de esquematicismo de la realidad poética que en algunos casos puede confundirse con la abstracción, pero que no lo es en modo alguno, puesto que la abstracción es la ley, valedera en sí misma, que la inteligencia ha logrado convertir en objeto autónomo del sujeto inductor. Ni siquiera es un paralelo del arte primitivo europeo situado lo más lejanamente posible del clasicismo. En el primitivo arte europeo actúa subconscientemente, como en un recuerdo premonitorio, una necesidad de clasicismo, de fundamentación legal, de abstracción. En las esquematizaciones de esta primitiva realidad poética está depositado el polen de la abstracción inteligente. El arte exótico nace sin la más lejana intención clasicista, absolutamente invalidado para concederse una legislación que un día pudiera adquirir independencia. Por eso el arte exótico es casi siempre «popular». Quiero decir que apenas posee en sus comienzos una breve dirección evolutiva, que en seguida se concreta en un tipo de síntesis sin capacidad de otras transformaciones que no sean las de una línea inclinada desde la recta del instinto poético hasta la capacidad de

manierismo. No hay posibilidad de un juego zigzagueante –como en el caso del arte europeo– alrededor de la recta de la inteligencia, porque no existe la inteligencia. Por su incapacidad de abstracción, de extraer leyes fundamentales autónomas, el arte exótico no muda más que para agonizar en el manierismo. Se podría decir que su etapa de plenitud es, paradójicamente, una fosilización vital y que cuando deja de ser fósil, como no tiene otra posible evolución que ese manierismo, se encamina hacia su muerte.

Este trabajo tiene casi una iluminada pretensión eclecticista. De ninguna manera quiere establecer una jerarquía cuantitativa de las artes. La capacidad inteligente de Europa es un signo distintivo, no un signo jerárquico. De la misma manera, la incapacidad exótica para la inteligencia es, como se verá más adelante, una automutilación destinada a lograr una facultad. Algo así como si se hubiese cegado deliberadamente para desarrollar al máximo la facultad táctil.

Dudo mucho de que el crisol de las ideas pueda moldear suficientemente a la materia de la palabra como para que las proposiciones que vienen inmediatamente a continuación sean lo bastante comunicativas. Ellas son fundamentales, sin embargo, para el verdadero conocimiento de mi idea de lo exótico.

He dicho que el arte occidental, en gracia a su capacidad de inteligencia, puede elaborar sistemas que un día adquieran autonomía, vivan por sí mismos e, incluso, pierdan todo recuerdo de su origen. A esto es a lo que llamamos «una abstracción».

El arte exótico, acaso por su carencia de la facultad inteligente, se encuentra siempre fatalmente atado a su principio, como un prisionero de su propia causa. Tiene la limitación de no poseer olvido. Pero también tiene la capacidad de una eterna memoria. El arte exótico se encuentra encadenado prometeicamente a su naturaleza original, sin que tenga la menor posibilidad de desprenderse de ella a menos que se precipite en el manierismo de la muerte. El arte europeo puede encaminarse desde el germen de su naturaleza hasta su inteligencia, puede dejar de ser naturalista para convertirse en plástico o abstracto. Pero el arte exótico siempre es *naturaleza*. Y aquí surge la necesidad de otra aclaración, ya que no es imitación de la naturaleza, sino que nace él mismo como naturaleza, con su misma organización. El arte europeo pretende replicar a la naturaleza origen y llega a concederle una autonomía a las leyes de la réplica. El arte exótico es naturaleza y vive y se produce con sus leyes.

Claro está que, al producirse con leyes naturales el arte exótico adquiere forma esquemática, admitiendo con Galileo que «el libro de la naturaleza está escrito en caracteres geométricos». Esto es lo que muchos, atendiendo simplemente a las apariencias visibles, pueden llegar a confundir con la abstracción, aunque no lo sea. *El esquematicismo exótico es un desarrollo de relaciones funcionales en la naturaleza.* Si observamos una estatuilla negra con nuestros ojos occidentales, es decir, con unos ojos que ya tienen cultura de abstracción plasticista, se producirá inmediatamente lo que los ale-

manes llaman «proyección sentimental» y creeremos que lo que de ella nos atrae es su cualidad plástica. Sin embargo, lo que en realidad nos seduce de la estatuilla es el dormido recuerdo de una naturaleza sin abstracción de sus leyes. Para entender automáticamente a la estatua tenemos que hacer, paradójicamente, abstracción de nuestra abstracción. Entonces la veremos tal cual es: *funcionando naturalmente*. La veremos *viviendo* —como naturaleza que es— *como un complejo de relaciones orgánicas*. La veremos, por ejemplo, destacando cuantitativa y cualitativamente unos ojos que en ella sirven para mirar y no para ser aditamento plástico, como en el arte de occidente, y que están en relación *numerable* —aunque aún no existan los números que la determinen— con unas manos que sirven para agarrar la presa, con una boca que sirve para morder efectivamente, con un vientre que sirve para digerir y con unos órganos sexuales que sirven para perpetuarse en la naturaleza.

Claro está que para verla vivir hay que hacerla primero resucitar de su muerte, hay que salvarla de su condición de cachivache, comprendiéndola, dialogando con ella, haciendo habitable su vida en nuestra vida, dejando que ella sea la que ejerza sobre nosotros una especie de proyección sentimental mediante la cual logremos el retorno hasta nuestros orígenes en la naturaleza.

***

La intención de este trabajo era hacer responsable de todo el arte de nuestro siglo a esa ingerencia que

las artes exóticas ejercieron dentro de nuestra vida, en una época determinada. Sabido es que en aquel preciso tiempo el deslumbrado estupor de unos artistas coincidió con los descubrimientos de los etnólogos, antropólogos y estudiosos de los orígenes de la cultura, que desenterraron de sus tumbas museísticas a las naturalezas confidentes hechas estatuas primitivas y que buscaron en fuentes africanas nuevas noticias de las aborígenes culturas, vírgenes del contacto con la civilización del Occidente.

Se pensó que la influencia ejercida por estas formas de arte sobre el arte occidental no fueron más que sugerencias plásticas. Difícilmente ha llegado a intuirse la verdadera entidad de esta tutela. El artista se imaginó seducido por lo que le era estéticamente visible, pero en realidad lo que hizo fué atender a una especie de llamamiento que la poesía invisible del arte exótico le hacía a su instinto, cegado por infinitas capas de civilización. Llamamiento al que se respondió con fórmulas propias, europeas. Fórmulas que no eran, ni mucho menos, de un riguroso entendimiento. Faltaba un idioma común para que la obra de arte y el artista pudiesen entablar un eficaz y verdadero diálogo. Faltaba —y falta todavía hoy— una estética que fuese comprensiva con lo exótico. Y por esto, todavía hoy no hemos conseguido liberar de su muerte a la estatua negra. Sabemos que desde su abolida ingerencia nos está dirigiendo un mensaje, pero este mensaje continúa siendo incomprensible. La estatua nos habla con el idioma de su funcionalidad natural y nosotros tratamos

de entenderla con el de nuestro plasticismo abstracto. Es absolutamente necesario crear un idioma que nos sea común —una nueva estética—, que no solamente esté compuesto de palabras plástico-abstractas, sino, también, de palabras funcional-naturalistas. Por eso, la influencia de lo exótico sobre lo occidental atendió en sus principios a fórmulas de aparencialidad epidérmica y no a lo que verdaderamente significaba: *una nueva forma de relación funcional en la naturaleza.*

Sin embargo, algo actuó subrepticiamente, por inmanencia de la propia necesidad, sobre el artista de nuestro siglo. El arte empezó entonces a plantearse con el problema base de su relación funcional, aunque todavía lejano a la naturaleza. A la exigencia natural exótica, la inteligencia impone el humanismo. Las relaciones funcionales europeas fueron *humanas,* no *naturales.* De ahí que hubieran de ponerse nuevamente en vigor las nuevas fórmulas relacionables y la sección de oro llegara a adquirir nueva vigencia.

Ahora bien, el hecho de que el arte de Europa, del cual depende hoy el arte del mundo, esté absolutamente cimentado sobre relaciones de funcionalidades, se debe a la presión ejercida por las artes exóticas sobre los artistas civilizados.

El arte que Europa realiza actualmente tiene al mundo y no a Europa como exclusivo destino. Tiene, pues, que adaptarse a las exigencias de todo el mundo, tiene que ser inteligente, pues la inteligencia europea es ya posesión mundial, pero tiene que ser también natural, puesto que Europa está ya entretejida a los

destinos del mundo. La solución debe darla un nuevo cimiento estético que comprenda que la más auténtica de las artes abstractas realizadas en nuestro tiempo tiene, por definición, una base de organización natural.

Se me ocurre que la nueva estética tiene que comenzar replanteándose el ya viejo problema de las ingerencias exóticas y ponerlo en el punto justo de su sistema de relaciones funcionales en la naturaleza. ¿Cuál será entonces el papel actuante de la inteligencia? La inteligencia tendrá que actuar forzosamente tomando conciencia de la numerabilidad de esas relaciones funcionales, concediéndole un número a cada relación.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN

Cabanilles, 16.
Madrid.

EL HONDERO

✠Aa
b c d
e f g
h ı k l m n
o p q r ſ s
t u v x y
z & ꝯ ꝰ o

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

DÁMASO ALONSO:

Invisible presencia

•

CARLES RIBA:

Cor delatat

•

Corazón delatado

(Versión castellana de C. J. C.)

Invisible presencia

Y siempre de nuevo hacia las rinconadas del terror;
hacia los huertos hondos cuando la noche se
adensa.
Siempre hacia esa sensación de presencia misteriosa a mi
lado; de bulto impalpable en mi orilla.
Terror de mi gozo y de las fuentes de mi gozo; cuando canto
en la noche mi dicha mi voz tiembla de relente
o de miedo.

Yo aprieto un botón, y aquí en la noche se me abre un
jardín; yo enciendo mi primavera voluntaria.
Yo aprieto un botón; y todas las flores de repente se
contraen, el gran cero de la sombra.
Y hay una mole que jadea a mis pies; que siempre jadea
a mis pies.

Aquí acurrucado en la cama, insomne, enciendo y
apago las flores del color; y los perros ladran
fuera a su miedo.
Recapitulo mis dichas, yo deudor insolvente; y tú el
extraño, como un pozo donde retumba el eco,
a mis pies.

Yo vivo, yo estoy vivo; y tú, pozo a mis pies.
Yo vivo, nutriéndome, sorbiendo luz, sorbiendo color,
forma, perspectiva, sorbiendo sensaciones,

Dámaso incógnito, sorbiendo una dulce fluencia incógnita, de incógnita ubre,
Dámaso–alimaña, aterrorizado por la presencia oscura de una inmensa madre.

Te llamo «Dios», oh padre, oh madre, oh benefactor que me nutres,
oh prolongador de la perspectiva, que me crea el espacio; del movimiento en el espacio, que me fragua tiempo.
Oh mi creador de la luz, del matiz; del espacio, mi tienda infinita, para que en su centro te adore.
Oh inventor de mi fluencia, de mi existir–cohete, a cuya varilla me aferro.
Oh presencia invisible, pozo, jadeo, bulto sin tacto.
Oh presencia invisible, en mí, fuera de mí, poblándome.

Te digo «Dios», «mi Dios»,
yo, llama de alcohol, tenue, tan tenue que se apagaría al mismo soplo que la creaba,
pero tú soplabas con delicadeza de niña, amorosamente, tiernamente, para que no me extinguiera,
tú, oxígeno sin descanso, para que no me asfixiara.
Tú has lanzado sobre mi lucecilla tu lujo, tu gala de aceites, tus sándalos y tus palos del áloe,
tú has lanzado sobre mí el flujo inacabable de las sutiles sensaciones,
la vibración de la materia, ese temblor misterioso de la materia, que en mí ardía, que en mí se glorificaba, ardiente.
Tú, Dios mío, tú, llama y leño y aceite y soplo.

Tú le has dado la leche tibia que sorbe, al ternerito;
y le has dado al arbolillo, en la tarde de Junio, el cauce
sereno del agua más clara.
Tú, incesante, me lanzas los ríos de agua pura, los canales
de la tibia leche
y las rubias madejas de miel en largos hilos elásticos.
¿Tú, gran Dios, a mí,
a mí, abeja del brezo más acre,
a mí, bestezuela espantadiza,
a mí, endrino amargo de la paramera?
Y crecía, crecía un Dámaso-arbolito, un Dámaso-alimaña,
nutriéndose, poblándose, asombrándose, niño
al que ya rebosa el blanco zumo dulce, entre
los labios.

Y Dámaso crecía como una gran flor compuesta, donde
las células en silencio se multiplicaban,
las de tejido muscular atesoraban potencia, las nerviosas
preparaban sus latigazos eléctricos, sus presen-
timientos rapidísimos,
mientras las cerebrales se cargaban de sensaciones, con la
memoria y la poesía y el amor,
y se cargaban de razones para el odio.
Secretos glóbulos rojos incesantemente navegaban la
canalización de la sangre, pataches cargados
de la más exquisita mercadería.
Y era todo ademanes fuera; dentro, susurros, crujidos y
lóbregos movimientos peristálticos
y el fuelle de los pulmones soplando oxígeno sobre mi
sangre, llama oscura.
Y el corazón, en su fragua, fidelísimo martinete.

Y crecía y almacenaba y ordenaba sensaciones, todas
en los sótanos, embaladas y con sus marbetes;
todas evocables, sumisas a un mandato.
E iba poblándose como ciudad nueva, con sus barrios,
sus rondallas al atardecer y sus festones de
bombillas iluminadas,
ya Dámaso-ciudad, factoría, colmena;
y el corazón en su fragua, con la pena y el gozo,
pero siempre, en pena y en gozo, en la ribera de tu lago
oscuro, Dios mío, frontera de tu espanto.

He visto una gran playa amarilla, y he contemplado
el fluir de las olas, y hasta la ondita menor
grababa un recuerdo en la arena.
Fluían para nutrirme las sensaciones en oleadas: el
concreto sonido, los sutilísimos olores con
su triste hermanastro el gusto,
el torpe tacto, como un pulpo tentacular, como una jibia
en su tinta difuminándose. Y la vista.
Ah, vista, emperatriz de los sentidos,
mi galería de los frescores, mi jardín de las flores infinitas,
mi laberinto de la maraña, mi gloria, mi delirio
de lo exacto;
ah, vista, teatro de la maravilla luciente, mi cine coloreado
de las tres dimensiones,
mi cine de Dios, en el día de la creación más honda;
y la fantasía como un faldero alborozado; y yo, niño absorto.

Yo, que ahora, en mi cama, ilumino, apago la creación
de Dios,
yo, niño absorto, que ilumino, apago, mi teatro, ilumino
de nuevo,

jugando con un botoncito, o de día con el telón de mis párpados:
teatro, en que yo, público, y mi escenario dentro de mí,
porque el mundo se me enciende dentro de mí, hirviéndome, fresco, detrás de los ojos.

Yo canto el gozo, voceo el gozo, yo lanzo alaridos de gozo hasta ti, Dios mío: Yo veo, yo veo!
Gloria, gloria por este cohete de verbena multicolor; el árbol del mundo se me abre en millones y millones de puntas,
todas dentro de mí, y al extremo de cada una, una flor que nace en mi cerebro; así se cuajan los tapices de mi retina.
No hay delicia como esta granada que de repente revienta en lo íntimo oscuro, que se parte en zumos de color.
Vivan, vivan los colores fresquísimos, recientísimos, rezumados de todas las cosas, como jugos que se revierten,
con los contrastes que excitan el corazón, y los matices, aroma de la vista,
y el ancho, el hondo mundo rezumante, rezumando, infinito, colores.
Y yo gozaba de los colores; y una oquedad, ante mí,
y mi alma, entre amor y espanto, que se me iba, que se me vertía en la oquedad negra, sin fondo.

Tú, tú me has incendiado en colores mi alma; mi alma, en las galerías del doblado, sobre el mar de la siesta.

Mi alma, por los matices y los contrastes, entre los estanques ardientes y los frigidísimos, la escala de las delicias.
Tú me lo has dado, mi Dios, mi pozo, mi llama, mi amor, mi espanto, mi oquedad.
Yo tiemblo, cardo estéril, endrino amargo.
¿Qué te he dado yo a ti desde la lumbrarada de mi alma, en el acuario de las luces?
Tú me has dado la forma, y la perspectiva, arquitecto, inventor de mis estancias,
y el color y el olor, jardinero de mis pensiles.
Tú has incendiado mis jardines en tu gloria. ¿Qué te he dado yo a ti?

Yo te llamo «Dios», y es lo único que supe darte.
Tú me has dado mi ser, y me lo has llenado con mi existir; yo a ti, un nombre.
Porque yo te llamo «Dios»: nombre es lo único que supe darte.
Cuando yo te llamo «Dios» te devuelvo todas las sensaciones,
toda la miel y el oxígeno, todo el incendio y tus estanques,
y la circunvalación de mis glóbulos,
y mi ser y mi existir, y las tenebrosas galerías de mi origen y mi desconocida causa.
Recíbeme en lo único que te puedo dar, en ese nombre con que te nombro,
«DIOS».

Yo digo «Dios», y quiero decir «te amo»,
quiero decir «Tú, tú que me ardes», quiero decir «tú, tú,
que me vives, vivísimo, alertísimo»,
te digo «Dios», como si dijera «deshazme, súmeme»,
como si dijera «toma este hombre-Dámaso, esta diminuta
incógnita-Dámaso,
oh mi Dios, oh mi enorme, mi dulce Incógnita».

DÁMASO ALONSO

Universidad de Madrid.

Cor delatat

(Del poema *El Fill Pròdig)*

Ara veurem, un cor
que l'ombra feia digne
en el foc i en el joc
i en la malenconia,
com sofrirà la llum,
marcat amb el teu signe.

He davallat al fosc
obrador de la vida;
l'he obert amb folla clau;
a les mans, que em tremien,
he tingut les sements
del miracle impossible.

He pujat al penyal
des d'on l'àguila mira,
taciturnes de sol,
quatre reials províncies;
hi he llançat una veu
per la set que tenien.

M'ha dit fill seu la mar
perquè heretés les illes,
brusques sobre els rompents,
dolces, endins, de vinya;
no he esperat el most
que el mar per' mi volia.

Me n'aniré per l'erm
a sol i a lluna viva;
les pedres parlaran
com folles que endevinen;
el cor farà el respòs
en llengua més antiga:

aquest cor delatat
que ignorem si sabia,
i que ara, en mots perduts,
em dirà si vivíem;
ens dirà si el record
ens fa créixer a la mort
o si encara a més vida.

CARLES RIBA

Avenida de la República Argentina, 163.
Barcelona.

Corazón delatado

(Del poema *El Hijo Pródigo,* de Carles Riba. Versión castellana autorizada por el autor)

Veamos ahora cómo aquel corazón que la tiniebla conservaba digno en el fuego y en el juego y en la melancolía, soportará la luz marcado con tu señal.

Bajé al lóbrego taller de la vida; lo abrí con loca llave; ente mis temblorosas manos tuve las simientes del milagro imposible.

Subí hasta la peña donde el águila mira cuatro provincias reales taciturnas bajo el sol; les di a beber mi palabra para la sed que tenían.

Hijo suyo me nombró la mar, y heredero de sus islas, cuya tierra se encrespa por encima de las rompientes, endulzada entre sus viñas ocultas; mas no esperé a gustar del mosto que la mar me ofrecía.

Habré de huir por el yermo, vagando bajo el sol y la luna; las piedras hablarán como locas adivinadoras; el corazón pondrá su estribillo en más vieja lengua:

este delatado corazón, que ignoramos si sabía y que ahora, en desconcertadas palabras, me dirá si vivíamos, nos dirá si el recuerdo nos hace crecer hacia la muerte o hacia una vida más honda aún.

C. J. C.

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO:

Dientes, pólvora, febrero

Dientes, pólvora, febrero

Dos tiros habían rajado el silencio de la mancha, y a las voces del hombre saltaron los otros de sus escondites, y acudían aprisa, restregando y haciendo sonar la maleza, de la que apenas asomaban las cabezas y los hombros por cima de las jaras, mientras él los veía venir, con las piernas abiertas, inmóvil, con la escopeta en sus brazos, cruzada delante del pecho, y los miraba con toda su sonrisa, conforme iban llegando, uno a uno, y formaban el corro alrededor de la loba moribunda, que aún se debatía y manchaba de sangre los cantos rodados, en un pequeño claro del jaral, donde los cortos hilillos de hierba de febrero raleaban mojados todavía por el rocío de la mañana. El alcalde fué el último en llegar, cojeando y abriéndose camino con la culata de su arma, por entre la espesura de altos matorrales, a la mirada de todos los otros, que le abrían un hueco en el corro y guardaban silencio, como esperando a ver lo que decía; y primero miró unos instantes a la loba y después levantó la cabeza hacia la cara del que la había derribado y le dijo:

—¡Sea enhorabuena, hombre, menos mal! —le golpeaba el brazo con la mano abierta—. Vamos, has rematado con suerte y has conseguido que sea de provecho el empeño de todos. Esto redunda en bene-

ficio del pueblo, y todos te lo tendrán que agradecer. Te felicito.

—Pues ya lo creo —dijo otro—. Hemos tirado un buen golpe, esta mañana. Ya lo creo que tenemos que estar de enhorabuena.

—Bien, hombre, bien —siguió el alcalde—. Ahí se experimentan los buenos cazadores. Te habrá dado gusto, ¿eh? —mecía la cabeza, sonriendo—. Pues yo en toda mi vida, todavía, no he tenido la suerte de plantárseme un bicho de éstos por delante. Zorros, ya ves, de ésos me tengo trincados los menos cuatro o cinco, ésos sí, que en casa andan las pieles de un par de ellos, el que las quiera ver. Pero de lobos, nada; sin estrenarme todavía. ¡Y el gusto que tiene que dar! ¡Vaya cosa que te entraría así por el pecho, ¿eh?, cuando la vieras a ésta pegar el barquinazo!... ¡Mira cómo se ríe! ¡Esta noche no duermes en toda la noche, capaz, reconstruyendo el episodio y recreándote con él!

—No duerme, no; ¡ni come! —se reía uno pequeño—. Lo mismo que si anduviera enamorado. Igual.

—Bueno, merece un trago, digo yo. No será para menos.

—Venga el trago —decía el alcalde, sujetándose la pierna coja con ambas las manos, bajando el cuerpo trabajosamente, hasta quedar sentado a los pies de una encina—. Vamos a ver ese trago...

Se le acercaba uno y le ofrecía una botella de anís, que contenía vino tinto:

—Ahí va, señor alcalde.

–No, no es así. Yo voy después. Primeramente al matador, que es el que ha coronado la faena. Le corresponde beber el primero.

–Sí, bien ganado se lo tiene.

–La suerte nada más –dijo el que había dado muerte a la loba, cogiendo la botella–; el albur, solamente, de romper el animalito por mi puerta y entrárseme a la cara. Yo no hice más que cumplir. Si llega a entrarle a otro, pues igual. Igual habría cumplido.

Ya divisaban a lo lejos a los hombres que traían la batida, algunos de los cuales venían a caballo, y más cerca acudía también un pastor, muy aprisa, avanzando a empellones por la espesura de las jaras y blandiendo la garrota a una y otra parte, entre un rumor de arbustos sacudidos y tronchados, y preguntando a voces si había caído el lobo o qué había ocurrido, mientras los otros se abrían en semicírculo, para dejarle paso hasta la misma loba, que aún se seguía debatiendo en agonía, bajo los ojos sonrientes del pastor:

–¡Ah, que ya te conozco! –le decía meciendo la cabeza y amagando con el palo–. ¡Vaya si te conozco, amiga mía! ¡No te hacía yo tan grande, ya ves, pero no te confundo con otra, no tengas cuidado; ni entre ciento que hubiera te me despintarías! ¿Qué?, ¿te llegó la hora?, ¿no es eso? ¡No, si ya te lo decía yo! ¡Mal camino traías para morir en cama! ¿Te creías que te ibas a morir de vieja?, dí, ¿que la ibas a escampar toda la vida?...

La loba se agitaba de costado, y abría su boca sangrante, mostrando los colmillos, que mordían el aire en vacías dentelladas, fallidas entre la tierra y la fusca del suelo, como queriendo segar los hilillos de la hierba naciente. El matador había cargado de nuevo su escopeta y ya les decía a los otros que se quitaran de delante, pero el pastor lo detuvo por un brazo:

—Quieto —le dijo—. No malgaste un cartucho. Déjemela usted a mí, que de ésta me encargo yo ahora mismo, lo van a ver ustedes. No tire dos pesetas.

—Dos veinticinco —corrigió uno de ellos—; ahora ya valen a dos veinticinco los de pólvora sin humo.

El pastor no le oyó, porque ya estaba vuelto hacia la grey que apacentaba en la vaguada, por las riberas del regato, y emitía vigorosos y largos silbidos, cuyo eco corría por las laderas, y repetía gritando los nombres de sus perros, dos blancos mastines que al fin aparecieron por entre las ovejas y venían despacio, remolones, meneando la cola, perezosos de tener que acudir a las llamadas de su amo, el cual continuaba incitándolos con voces crecientes, hasta que al cabo ellos mismos, a unos doscientos pasos de distancia, llegaron a recibir en sus olfatos los vientos de la loba, y de repente crisparon sus mansos movimientos y sus pacíficas figuras, como súbitamente erizándose de guerra, y ya rompían en furioso correr, y atravesaban rugientes la maleza, apareciendo a blancos saltos por cima de las jaras, hasta hincar sus colmillos en el

cuello de la loba malherida, sacudiéndolo y desgarrándolo entre sus fauces, con opacos rugidos, mientras la voz del pastor los azuzaba, encendida y triunfante, desde el centro del corro, y los hombres miraban en silencio. Luego, no conseguía ya el pastor despegar de la presa a sus mastines, después que los hubo dejado cebarse en sus carnes un par de minutos; y en cuanto hacía por apartarlos, metiéndoles el palo entre los dientes, se revolvían gruñendo contra él y retornaban, ensañados, a la garganta de la loba; la cual, cuando al fin la dejaron los perros, con todo el cuello desollado y macerado a dentelladas, aún conservaba, no obstante, un remoto y convulso movimiento de agonía. Y el pastor se acercó y le pisaba el hocico con la albarca y lo afianzó contra la tierra, y blandiendo en el aire la garrota, le rompió con un golpe certero la caja del cráneo, cuyos huesos crujieron al cascarse y hundírsele en el seso. Después el pastor se echó al suelo y se sentó junto a la loba muerta, y con la mano le anduvo rebuscando entre el pelo del vientre y tiró de un pezón y lo exprimía entre sus dedos, hasta sacarle un hilillo de leche, que saltó blanqueando entre las ingles de la loba y corría por su pelo de sombra y de maleza, a escurrir a la tierra, entre las verdes agujas de hierba de febrero. «Estaba criando», dijo el pastor al levantarse, mirando hacia los otros.

En esto ya venían los batidores y fueron desfilando por delante de la loba, contentos del resultado que había tenido la jornada, y después la quisieron cargar

en un caballo, pero el caballo sentía repeluco y empezó a pegar coces y respingos y no se dejaba echar la loba encima, y la tuvieron que amarrar con una cuerda por el cuello y llevarla dos hombres; el uno la traía por el rabo y el otro por el cabo de la cuerda, y así no se manchaban con la sangre. Era una loba muy grande y arrastraba las patas por el suelo, conforme la llevaban, y ya acudían al encuentro de ella dos hombres de una huerta y un yegüero y una media docena de niños, a la salida de la mancha, cuando todo el tropel de cazadores venía descendiendo la ladera. Los chicos le hicieron muchos aspavientos y le tocaban el cuerpo maltratado, y algunos la agarraban por las patas, como si fuese por decir que ellos también la iban llevando con los hombres. Uno pasó toda la mano por la carne del cuello de la loba y la sacó llena de sangre, y luego gastaba bromas a las niñas, porque les iba con aquella mano, a mancharles la cara en un descuido. El alcalde venía retrasado, cojeando, con dos concejales, uno de ellos el que había dado muerte a la loba, y el pastor les andaba insistiendo que bajaran al chozo y pararan allí a mediodía, que él tenía mucho gusto de matarles un par dc cabritos y aviarlos en seguida y que comieran todos, como haciendo una miaja de fiesta, ya que habían despachado tan temprano, que no serían ni las once, y ya les quedaría toda la tarde por delante para coger la camioneta y volverse hacia el pueblo a buena hora, porque él sentía que era el primero que les tenía que estar agradecido, y que un par de cabritos no irían a parte ninguna, equiparados

al valor de los daños que le habían quitado de encima al ganado, dándole muerte a aquella loba tan golosa y tan tuna y perversa, y que además ya no había remedio, porque había mandado recado por delante, y ya sentía llorar a los cabritos, «escuche... ¿no los oye? –le decía–, ¿no siente cómo lloran?», que los estaban degollando ahora mismo, allá enfrente, en la majada.

La loba fué depositada junto al chozo y salieron a verla las mujeres, pero ellas no reían ni gozaban y sólo se detenían a mirarla un momento, así de medio lado, en el gesto de volverse a marchar en seguida, como quien mira una cosa deleznable, sin otra curiosidad ni otro interés que el de tener la certeza de que había sido aniquilada, y únicamente se encendía en el brillo de sus ojos la torva complacencia de quien tiene delante a la víctima de una venganza satisfecha; en tanto que los niños se agachaban sobre ella y le pasaban la mano por el pelo y le cogían las patas, doblándole y desdoblándole los juegos inertos de las articulaciones y le tocaban los ojos y le levantaban con un palitroque el belfo ensangrentado, para verle los grandes colmillos que tenía; y finalmente los hombres la contemplaban sin agacharse hacia ella ni aproximarse demasiado, sonriendo, como quien mira una cosa ganada, la prueba y el signo de alguna proeza, un atributo de dominio, o, en una palabra: un trofeo. Había sacado el pastor dos garrafas de vino y todos se sentaron en un corro muy ancho, delante del chozo, mientras que las mujeres descuartizaban los cabritos y los echaban

a la olla y los chavales señalaban al hombre que había dado muerte a la loba y que estaba sentado a la derecha del alcalde, y luego señalaban también su escopeta entre todas las otras que yacían alineadas a los pies de una encina, «con ésa le tiró y la mató», y luego un concejal, ya bebido, empezó en voz alta que ningún otro pueblo sabían hacer lobadas más que ellos; ningún otro pueblo de los alrededores sabía combatir al lobo como hay que combatirlo; y que al lobo hay que combatirlo en su terreno, combatirlo con sus mismas astucias y artimañas; que el lobo había que combatirlo y no había que dejarle ni un día de descanso, porque si no el ganado jamás podría prosperar; que por los otros pueblos salían en busca del lobo como si fueran a robar una gallina, y así buena gana, así en su vida matarían un lobo; porque el silencio era lo primero que hacía falta para enganchar al lobo, y lo segundo no darle en el olfato, y lo tercero la constancia, como en todas las cosas de la vida, además, que sin constancia no se iba a ningún sitio ni nada se conseguía, más que enredar y hacer el tonto; y el lobo es un ganado muy astuto, decía, y camina diez leguas en una sola noche y es necesario exterminarlo, porque es un bicho que mata por matar, porque asesina cien ovejas y luego se come una sola, y eso sólo lo hace por malicia, por hacer daño y se acabó; que igual que una persona avariciosa. Y así paró de hablar y le aplaudieron y todos se reían, no tanto de las palabras que había dicho como de risa que les daba el hecho mismo de que echasen discur-

sos, en este mundo, las personas; pero ya se sentía obligado también el alcalde a pronunciar unos párrafos, y dijo simplemente que, en nombre de todos, le daba las gracias al pastor por la atención y el incomodo que había tenido para con ellos, y que con ello demostraba ser un hombre consciente y que estaba en lo suyo, porque había sabido apreciar la voluntad del Ayuntamiento y el beneficio que reporta una lobada, en el circuito de la ganadería; y que había muchas personas ignorantes egoístas, o desagradecidas, que no quieren caer en la cuenta y se figuran que eso de una lobada son fantasías del Ayuntamiento, que se organizan para divertirse sus componentes y chuparse un buen día de campo a expensas de todos los vecinos, y que decían que un lobo ni quita ni pone, porque los hay a cientos, y querrían trincarlos a docenas, y con ese pretexto se excusan de soltar una perra para el lobo; y que aquellas personas debían de tomar un ejemplo de este pastor, que cuando así lo hace será porque lo sabe, y que con aquello no hacía más que demostrar que tenía un poco de conocimiento de lo que era el ganado y lo que era el lobo; y el pastor sonreía escuchando al alcalde y asentía con gestos de cabeza, y luego dió las gracias, a su vez, diciendo que esa loba que hacía ya cuatro años que la tenía puesto el ojo y la venía reconociendo, lo mismo por la pinta que por el rastro que dejaba: que marcaba dos dedos un poco más abiertos, en la huella de la mano derecha; y que a menudo tenía su asunto por aquellas dehesas del alrededor y ya le había ocasionado bastan-

tes daños y disgustos, que le tenía hasta acobardados a los perros, porque siempre los había breado, con carlancas o sin ellas, las tres o cuatro veces que se habían enzarzado; que por lo tanto aplaudía el que el Ayuntamiento hubiese tomado cartas en el asunto, y mayormente con este final tan fructuoso con que habían acertado a ventilarlo en el viaje de hoy; y que a él no le debían agradecimiento ninguno, ya que no hacía más que corresponder, y en mucho menos de lo que merecían; y que él, por su parte siempre apoyaría; con poco, desde luego, pero que siempre apoyaría, en la estrecha medida de sus posibilidades.

De modo que con aquéllas y otras arengas les dieron tiempo a los cabritos a alcanzar el final de su guisado y pronto se vieron aparecer. desde detrás del chozo, los rostros afogonados de las cuatro mujeres, ofuscadas ahora entre los velos del vapor que les subía de las artesas humeantes que traían en sus manos. en tanto que el pastor ya se había levantado y disponía dónde habían de dejarlas, repartidas por el corro, de forma que de cada una de ellas comiesen seis o siete hombres; y en todo miraba el pastor que estuviesen sus invitados atendidos de la manera en que él creía que pudiese resultarles de mayor agrado, y que no careciesen de nada, y luego, al verlos comer se reía, diciendo que cuántos años pasarían hasta volverse a ver su chozo rodeado de tanta y tan estimable concurrencia, mientras siguiera guardando ganado por aquellos andurriales dejados de la mano de Dios. Había cuatro mujeres en el chozo; la una, vieja; la otra, joven; y de las dos de edad

mediana, no sabían cuál era la de él; así que cuando luego, pasadas la comida y sobremesa, y ya empezando a decir que se marchaban, quisieron dar diez duros de propina por las molestias que se habían tomado, no sabían a cuál de las mujeres se los entregarían, ni se atrevían a preguntar; conque el alcalde, entonces, por salirse de dudas de una forma discreta, se dirigió hacia el pastor y empezó a preguntarle cuántos hijos tenía y cuáles eran de aquéllos; y él le dijo que cuatro, y dos se los señaló con la garrota entre un grupo de varios que jugaban debajo de una encina, con el gesto de quien escoge en el rebaño los borregos que desea salvar de la derrama; y otro mayor, dijo, que ahora lo tenía con el ganado por el monte; y el cuarto, se metía en el chozo a por él y lo sacaba en sus brazos, a la puerta, todo envuelto en toquillas de lana, y se lo enseñaba al alcalde, sonriendo, «mire qué lechoncito», entreabriéndole un poco los pliegues de la ropa, para que le pudiese ver la cara, allí dentro, ausente de expresión, los ojines cerrados, legañosos, apenas alentando, como todo él sumido, allí dentro, en un letargo de crisálida. «Hay que ver, cuatro meses», decía riendo el pastor, y volvía a arroparlo; y el alcalde, a su vez, comentaba: «Ya; ¡quién diría que esto es un hombre de aquí a veinte años, y le dará batidas a los lobos...!» Y mientras el pastor metía nuevamente a su niño en el chozo, los demás ya se estaban levantando y recogían sus cosas, disponiéndose a ir hacia la carretera, para coger la camioneta y regresar al pueblo con el día. El yegüero de antes, había desollado a

la loba y la había sepultado; y la piel ya la tenía preparada, mediante una armadura de cañas en cruz, como una cometa, de forma que se mantuviera extendida y tirante, hasta secarse por entero; y ahora todos la veían desde el camino, colgada de la rama de una encina, no lejos del chozo, donde a ratos el aire la mecía y la hacía girar lentamente.

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

1-4 de marzo de 1956.

Doctor Esquerdo, 45.
Madrid.

LAS BOTAS DE SIETE LEGUAS

RICARDO GULLÓN:

Delicia de Puerto Rico

Delicia de Puerto Rico

1,

Delicia de Puerto Rico! País encantador, gentes agradables, tintas delicadas, sal y pimienta de la Isla. Es dulce vivir en la tierra siempre verde, donde las Navidades se anuncian con flores, como la primavera, con «pascuas» de un rojo suave, brillantes en los setos bajos de los repartos, a la entrada de los bohíos en el campus universitario. Delicia de los contrastes en tono menor, de los contrastes apagados, diluídos, que no advertirá la mirada distraída. En Puerto Rico la vida fluye mansa y quieta, como en vacación de estío, engarzando día tras día en sucesión sin estridencia. No hay, apenas, estaciones. De un verano delicioso –noviembre a febrero– se pasa a un verano caluroso, el resto del año. Esta continuidad contribuye a mantener la impresión de que nada cambia, de que la naturaleza y el mundo se hallan en estado de permanente florecimiento.

A poco de llegar a Puerto Rico me sorprendió el giro especial de la frase empleada para desear al conocido un rato agradable.

–«Que goce usted mucho»–dicen, y no como nosotros:–«Que usted se divierta».

El matiz es interesante; revela una diferencia entre puertorriqueños y españoles, partiendo de la cual es

posible explicar algunas cosas. Cuando el puertorriqueño acude a fiestas o espectáculos lo hace pensando en el placer esperado; el español piensa principalmente en la distracción posible. Uno aspira a gozar, y lo reconoce; el otro quiere encontrar una ocupación que le aleje de otras, menos agradables, y esta diversidad de esperanzas y actitudes lo sugiere todo: el puertorriqueño está dispuesto a entregarse con pocas reservas a la fiesta; es un partícipe declarado, anhelante de sentirse en comunicación con los demás y que en esa comunicación siente un gusto evidente. El español funciona a la expectativa, sintiendo su posición de espectador, sin comprometerse por completo o comprometiéndose sin advertirlo ni quererlo. Por eso más bien se entretiene que goza y no es raro encontrar en él, a cierto nivel, una zona resistente crítica.

El puertorriqueño tiene una espontaneidad incluso ingenuidad, que le permite conducirse más de acuerdo con sus deseos de como nosotros solemos hacerlo; puede entregarse a la empresa de vivir con menos reservas. La gentileza del puertorriqueño y su genuino sentimiento de la hospitalidad facilitan la adaptación del forastero, que desde la llegada a la isla se encuentra rodeado por un sistema de atenciones tanto más sorprendentes y halagadoras cuanto con mayor claridad advierte su carácter gratuito. Si el forastero es español tiene la impresión de hallarse en el lugar donde le esperaban desde hacía tiempo, en un ambiente dispuesto a recibirle como cosa propia. El encanto opera velozmente y el recién llegado, sin perder su carácter de

tal y por lo tanto viviendo de sorpresa en sorpresa la novedad del dintorno, se siente a gusto, confortable, como quien encaja en hueco preparado a su medida. El cuerpo social en Puerto Rico es flexible y lejos de resentirse (hablo en términos generales) por la incorporación de elementos extraños, procura asimilarlos. O no hay recelo en la acogida, o el recelo no se manifiesta.

En correspondencia a tal facilidad para la inserción de esos elementos en su propia entraña, lo puertorriqueño solicita una participación, una entrega casi total: el amigo, una amistad ideal; el compañero, una convivencia ininterrumpida, y frente a las alternativas impuestas por la realidad tal vez se siente defraudado. El puertorriqueño es, en algún sentido, un pueblo adolescente, de sensibilidad delicada. De ahí su tendencia a ofrecerse y de ahí también —contraste natural— ciertas enérgicas defensas emplazadas en planos insospechados de la persona y la sociedad. La primera manifestación de su franco ofrecimiento es la hospitalidad. La casa puertorriqueña está abierta al forastero y siguiendo leyes generosas se le brinda para que en realidad tome posesión de ella. Con juvenil ímpetu, este pueblo amable es todo seducción para el recién llegado. ¿Qué le pide en cambio? Nada... y todo. Nada concreto, pero plena entrega, identificación asimilable sin dificultades, reducción de las diferencias.

¿Es posible lograrla? Tal vez sí, tal vez no. Depende de la personalidad y el carácter de cada quien. No se trata de querer, sino de poder. Y la imposibilidad no

puede ser vencida por argumento o contienda, sino, acaso, por la usura del tiempo. El puertorriqueño lamenta –y siente–, cuando la encuentra, esa imposibilidad temperamental a la integración, esa fatalidad, pues en toda alma existe necesariamente un reducto cerrado, refractario a la penetración, y ese baluarte, situado en profunda capa del ser, defiende posiciones entrañables, muy legítimas.

2,

Cuando me refiero al cuerpo social de Puerto Rico no estoy apuntando, limitadamente, a lo llamado por los cronistas periodísticos «la buena sociedad» o, con exclusivista abreviatura, «la sociedad», con minúscula de lo más minúsculo, sino al conjunto de gentes y estamentos que en el país conviven y lo constituyen. Es más, me interesa subrayar que cuando elogio la gentileza puertorriqueña tengo tan presente al jíbaro de aldea como al ciudadano, al hombre de color como al criollo de neta ascendencia española. Sin incurrir en la romántica y trasnochada idea de que en el jíbaro de Ciales o el negro de Loíza se encarnen todas las perfecciones, mientras el hombre de San Juan sea expresión de debilidades y claudicaciones, quiero destacar la gentileza y el señorío natural de la conducta del campesino boricua. Vísperas de Navidad, buscando piel para confeccionar zampoñas, dimos en

Medianía Baja (aldea al norte de la Isla) con un viejo negro, pausado en gestos y movimientos, que sobre vendernos barata la mercancía, sin pensar en aprovecharse del capricho o la necesidad del extranjero, nos llevó a su cabaña para obsequiarnos con una copa de ron casero, único presente a su alcance, dando así, a quienes se le diferenciaban tanto, la mejor prueba de humanidad en el trato, no queriendo fijarse en cuanto nos hacía distintos.

La gentileza puertorriqueña ha resistido embates difíciles. Mencionaré sólo uno, y decisivo. Resistió, incluso, la corrosiva influencia del dinero, adulterador general de las relaciones humanas. Testimonio al canto: tan pronto como un automóvil se detiene, por goma pinchada o avería de motor, surgen junto al conductor –¡y no digamos si conductora!– dos o tres colaboradores espontáneos que se afanan por servir, con casi excesivo ímpetu cooperador: urgan, rebuscan, se deslizan bajo el vehículo, si necesario fuere, hasta arreglar lo estropeado. El celtíbero malicioso, a quien no se la dan con queso, argüirá: «Buscan propina». No en primer término, creo. El pueblo es servicial por temperamento y le complace ser útil, le complace prestar ayuda a quien la necesita.

Alguna vez noté en el puertorriqueño una crispación, un sobresalto, un movimiento reflejo como de defensa contra ataques imaginarios. ¿Por qué? Tal vez en el fondo, en algún profundo repliegue de su personalidad se agazapa un sentimiento que les inquieta, una desazón de que desearían desprenderse, pero no lo consiguen,

porque no es tanto cosa de voluntad como de emoción y temperamento: el sentimiento de inseguridad. Se sienten inseguros sobre sus límites; vacilan y se preguntan frente al espejo de la duda: «¿Quién soy yo? ¿Qué es mi país?». Esta inquietud la sentimos en algún momento todos, pero entre los hombres de allí me pareció advertirla más frecuentemente e ir vinculada a la raíz del ser.

Las consecuencias de esta actitud son importantes, pues, sin afectar a su connatural gentileza, la sensación de vivir sobre una duda radical, sobre una cuestión cuya respuesta no es fácil, perturba a quien la padece. No sé en qué medida la voluntad de vivir placenteramente resulta influída por el planteamiento de este problema. El asunto merece la pena de ser estudiado y espero lo hagan puertorriqueños de inteligencia alerta, mejor informados que yo. El norteamericano Saroyan dijo de los españoles que estamos siempre demasiado ocupados pensando en nosotros mismos. A los puertorriqueños, en este punto, les encuentro semejantes a sus hermanos de raza y lengua. Como nosotros, viven con su preocupación en el costado, pero nos aventajan en la sinceridad, buena fe y genuino interés con que preguntan al forastero sus impresiones sobre la realidad borinqueña. En lugar de cerrarse a toda sugestión exterior, quieren ver confirmado o rectificado el diagnóstico propio, reconocerse o negarse en la imagen advertida a través de las reflexiones ajenas.

y 3.

Una de las instituciones puertorriqueñas más civilizadas y perfectas es el «pon». Institución definitoria y única, que va mucho más allá del «auto-stop» anglosajón. ¿Qué es el «pon»? Es un país donde caminar es sudar, el propietario o conductor de un automóvil se considera obligado a servir al amigo peatón cuando le encuentra en su camino y a llevarle al punto de destino para evitarle calor y cansancio. Tras una reunión, a la salida del espectáculo o el trabajo, se «da pon» a quien carece de vehículo, y lo dan con placer, sin esquivar lo no impuesto por coacción sino reflejo del carácter servicial de la gente.

Cabría distinguir los grados del «pon»: desde el inferior, consistente en aprovechar asiento en automóvil rodante en la dirección que el beneficiario del transporte, hasta el más generoso de quien presta el servicio a persona cuyo punto de destino se halla en el extremo opuesto al que se dirige el vehículo. El «¿quiere usted 'pon'?», ofrecido por quien deberá desviarse de su camino y perder acaso una hora (pues las distancias y las dificultades del tráfico en el centro urbano son grandes) para llevar al amigo, es pregunta que yo no podía oir —aun oyéndola con tanta frecuencia— sin renovado asombro y confortación. Pues esta actitud me revelaba una generosidad rara: la de quien se molesta por evitar molestias a otro y regala su tiempo como si regalarlo fuera el acto más natural.

Negar el «pon» es descortesía inconcebible; incluso

hacerse el distraído parecerá artificio de mal gusto, y quien incurra en repetidas y burdas distracciones pronto tendrá mediana reputación. Oí censurar como caso anómalo, el comportamiento de cierto caballero, a quien la opinión general formulaba tacha de insociable, y el principal motivo de queja era que había pasado junto a un compañero, en la parada de la guagua, sin detenerse a recogerlo. Cuando el invitado a una fiesta carece de automóvil, puede contar con que, sin necesidad de decirlo, el anfitrión cuidará de traerle y llevarle.

El «pon» constituye una de las mejores pruebas de la buena voluntad puertorriqueña. Si se me permite tornar al fondo de experiencias personales en que se fundan estas observaciones, diré que fué en la vida universitaria donde advertí primero signos inequívocos de esta buena disposición, inspiradora, en ejemplos no demasiado excepcionales, de vocaciones desinteresadas. Conozco casos de personas renunciantes a puestos muy bien remunerados para aceptar en la Universidad, o en otras partes, destinos peor pagados, pero desde los cuales estaban seguros de servir con mayor eficiencia. Profesores y estudiantes abandonan sin pesar oportunidades excelentes para desempeñar tareas en que serán más útiles.

Es notable este espíritu de dedicación a la comunidad, pues la corriente tiende a establecer los estratos sociales de acuerdo con la riqueza, más aún, de acuerdo con los signos exteriores de riqueza. La marca del automóvil es indicio de la posición social ocupada por

su dueño. Y por eso es significativa y valiosa la actitud de quien, superando la coacción implícita en esa estimativa, opta por aceptar un cargo que, por peor retribuído, parecerá, a muchos, subalterno.

Entre la cortesía del mejicano y la llaneza del cubano, a mitad del camino, la gentileza del puertorriqueño. Una vez me preguntaron si notaba alguna diferencia entre la sociabilidad boricua y la vida española. La respuesta salió sin necesidad de pensarla: en España la gente vive erizada y, aun sin quererlo, pincha; las aristas de cada quien se clavan en la carne del prójimo y las heridas son inevitables. En el mejor caso, los españoles nos toleramos. La vida diaria del hombre común no tiene en Puerto Rico esa aspereza; las relaciones son más blandas, menor la insolencia del burócrata y la irresponsabilidad del funcionario, la gente considera normal y no ofensivo el cumplimiento del deber aceptado, de la regla vigente, y aunque se produzcan choques, antagonismos, disputas –incluso violencias–, ni dan el tono al país ni acento a la vida del hombre común.

La mayoría se siente inclinada a aceptar la realidad a que se halla adscrita, considerándola consecuencia necesaria de condiciones establecidas; no se obstina en rectificarla sobre la marcha. Propende a dirigir su existencia partiendo del supuesto de que «el otro», vecino o distante, amigo o adversario, existe, y ese reconocimiento del prójimo como realidad viviente y digna de estima es excelente lubrificante de la vida social. A tal convicción se debe la buena convivencia

y la voluntad de servir para cooperar y hacer la vida clara para todos. Altruísmo inteligente merced al cual las formas de vida puertorriqueña ofrecen tan agradable textura.

Es significativa la frecuencia con que se pronuncian y escriben locuciones y términos tales como «relaciones públicas», «cooperación», «servicio a la comunidad» y otras análogas. Y más significativo el que tales palabras no sean mera retórica: responden a realidades legítimamente invocadas. El empleado *debe* ser amable; la autoridad, correcta; el ciudadano, respetuoso con la Ley y celoso de su derecho... Así entendidas, las actitudes de unos y otros, lejos de dispararse hacia el conflicto tienden a la armonía y favorecen un clima donde la gentileza propia es garantía y salvaguardia de la gentileza ajena.

RICARDO GULLÓN

Muelle, 22.
Santander.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento,

CONDE DE VILLAMEDIANA

Sobre una nota de Rodríguez Marín al Quijote

En la n. 5 a la pág. 295, que aparece en la 296, del t. IV del *Quijote (Nueva edición crítica con el comento refundido y mejorado y más de mil notas nuevas dispuestas por Francisco Rodríguez Marín, etc. Ediciones Atlas, Madrid, MCMXLVIII),* el comentarista, después de citar el certero testimonio de Clemencín sobre el número de los toros de Guisando y antes de aludir a la también exacta monografía de don Miguel de Asúa que, como el anterior, opina que son cuatro, escribe: «De estos célebres toros, en número de cinco, y de las inscripciones, hoy casi ilegibles, que tienen, trató el maestro Pedro de Medina en su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (Sevilla, en casa de Dominico de Robertis, que santa gloria aya, 1549), fol. lxxxviij».

Sin entrar ahora en la cuestión del número de los toros que fueron, que siempre hemos tenido por cuatro y que dió lugar a una reciente y pintoresca polémica en el *ABC,* de Madrid, sí quisiéramos dejar constancia de que la autoridad que parece inspirar a Rodríguez Marín se nos antoja, en esta ocasión, de escasa confianza, por cuanto que sitúa a los toros, con notorio error, entre Escalona y Cadalso (esto es, al sur de Cadalso), cuando en realidad se muestran a mitad de camino entre Cadalso, de donde partió el rey Enrique para su famoso encuentro con su media hermana la princesa Isabel, y Cebreros, lugar del que salió la que había de ser

Isabel la Católica (y por tanto, al norte de Cadalso)

De la monografía de don Miguel de Asúa *Los Toros de Guisando y el Convento de Jerónimos,* tenemos noticia de dos ediciones, ambas de Madrid: la de 1922 y la que aparece s. a., aunque sin duda es anterior a marzo de 1930; esta última es la que conocía Rodríguez Marín.

C. J. C.

Un inglés del XIX ante la Alhambra

El volumen de Richard Ford,[1] inicia, con acierto y brillantez, «una serie de publicaciones en algún modo concernientes a los monumentos de la Alhambra o a la huella espiritual que su historia y su cambiante valoración han ido dejando a lo largo de los tiempos». Decisión feliz ésta del Patronato de la Alhambra, porque un monumento no son sólo unas piedras egregias, una bella o heroica arquitectura, sino también su historia, su aventura en el tiempo, y sus frutos espirituales y artísticos, incluso su impacto sobre un alma. Este libro nos muestra el impacto que sobre el alma de un viajero inglés del XIX, produjo el espectáculo de la Alhambra.

El volumen contiene los capítulos consagrados a Granada de la Guía ya clásica de Richard Ford, *A handbook for Spain,* cuya primera edición se publicó en 1845. A este texto, vívido, documentado, a veces injusto pero que no ha perdido con el tiempo su vigor y frescura, se añaden complementos de gran interés, así las cartas de Richard Ford a su gran amigo Henry Addington, que fué embajador británico en Madrid en 1830 y huésped de Ford por breve temporada en la misma Alhambra, donde éste vivió durante su estancia en Granada. Pero más importante, e inédita, es otra novedad: la serie de dibujos que ilustran el volumen y

[1] Richard Ford: *Granada. Escritos con dibujos inéditos del autor.* Traducción y notas de Alfonso Gamir. – Publicaciones del Patronato de la Alhambra. Granada. 1955.

que fueron realizados por Richard Ford sobre motivos y paisajes de Granada y la Alhambra. Estos dibujos, que Ford no se preocupó de publicar nunca, o al menos no sabemos que lo intentase, se han conservado inéditos hasta hoy, en que un biznieto de Ford, Mr. Brinsley Ford, los ha ofrecido para que sirvan de ilustraciones a esta edición. A todo ello debe añadirse la notable biografía de Richard Ford que otro ilustre hispanista del ochocientos, Sir William Stirling Maxwell of Keir, publicó en *The Times*, de Londres, el 4 de septiembre de 1858, al morir Ford.

Justo será destacar la gran parte que ha tenido en el logro de este volumen Alfonso Gamir, a quien se debe la idea del libro, la excelente Introducción y la versión castellana de la Guía, de las Cartas y de la biografía, cuyos textos originales en inglés se ofrecen también como segunda parte de la obra.

La presentación del volumen, muy cuidada, merece toda clase de elogios.

J. L. C.

Vigencia de la poesía de Blas de Otero

Quizás convenga señalar, antes que cosa alguna y a título de simple recordatorio, dos de las más acusadas –y estudiadas– características que, cada vez con mayor vigor y con una más aleccionadora integridad, nos

ha venido enseñando la poesía de Blas de Otero. Me refiero, claro es, a esas dos líneas esenciales que parecen coincidir en determinados y mantenidos momentos a través de toda su obra; esto es: a la estremecida búsqueda de Dios y al doloroso y transido sentimiento de la patria. Pues bien, lo que en *Angel fieramente humano* y en *Redoble de conciencia* pudiera significar el planteamiento más o menos minucioso de estas dos vertientes de la poesía de Otero, en *Pido la paz y la palabra*[1] se establece ya con una categoría totalizadora y casi excluyente. Para mí, este último libro del poeta viene a ser como una desbordante y angustiosamente desnuda manifestación de su más íntima e intransigente verdad creadora. Bajo el mismo signo con que ya venía marcada su poesía anterior, Blas de Otero confirma —o reivindica— ahora en su desgarrador y patético *Pido la paz y la palabra* el valor de una expresión —o de un lugar común, si se quiere— cuyo sentido, a fuerza de malgastarlo, ha llegado a perder su inevitable y lógico entendimiento; la vinculación del poeta con el tiempo en que vive.

Premeditadamente, quiero rehuir ahora todo prurito de bucear en el estilo de Otero. Sin embargo, sé que este propósito no ha de cerrarme el camino de algunas aisladas y poco menos que indispensables generalidades en torno a la conformación de esta poesía. Es necesario partir de algunas de las confesiones que el poeta nos hace, con tan profusa y puntual intención, en su último libro para

[1] *Pido la paz y la palabra*, por Blas de Otero. Ediciones Cantalapiedra. Torrelavega, 1955.

apoyar más sólidamente el esquema de este comentario. Veamos.

¿Qué es, o qué quiere ser, en primer lugar, para Blas de Otero, la palabra? He aquí un tema que ya por sí solo exigiría una especialísima atención. Blas de Otero ama las palabras, aún reducidas a su más sacrificada unidad, injertándolas en su poesía con una eficacísima capacidad de síntesis. De esta forma, su expresión se aligera de inútiles gangas, funciona como una luz, se hace desnuda y habitable, se produce libre de trabas, resumiendo en una especie de sencilla y candente fórmula todo su infinito cargamento de sugerencias. La contención verbal vale aquí tanto como el más rico dominio de las palabras. Blas de Otero –su misma pasión podría decirlo– prefiere encauzar su poesía dentro de unos muros de estrechamiento donde todo se repliega paradójicamente –o, mejor, fatalmente– con una fuerza de expansión emotiva casi agobiadora. El vehículo de la expresividad no vive aquí sino en función de su mismo resultado sobrio y enfebrecido, de su misma rigurosa entrega a la verdad.

Vizcaíno es el hierro –el mar cantá-
[brico–,
corto en palabras. Ley de los poemas
míos.
. . . . . .
Ni una palabra
brotará en mis labios
que no sea
verdad.
Ni una sílaba
que no sea
necesaria.

Esta necesidad, esta amorosa y opresora labor de cernir las palabras, evitando sa lastre y su tiranía, acaso hubiera derivado hacia otras más atenazantes prisiones si Blas de Otero no poseyera,

como posee, un sabio y vigoroso sentido del lenguaje en sus más sugeridoras consecuencias. Tal preocupación de sobriedad no ha sido, pues, obstáculo para que el poeta lograra tan cristalinamente hacer fecundas sus palabras dentro de una musicalidad que muy bien pudiera calificarse de artificiosa, aunque en el fondo no sea más que una premeditada forma de seducción. A veces —como en *León de noche*—, la cadencia se hace obsesiva, deviene en una armonía de matices onomatopéyicos, en una clave ungida de mágica y reveladora maravilla rítmica.

Otro aspecto meramente estilístico de la poesía de Otero estriba en algo que, para entendernos, se podría llamar dialectalismo. Evidentemente, toda la obra del poeta vasco está llena de giros y de figuras retóricas de uso vulgar, de frases proverbiales que la tonifican, por así decirlo, ganándola para esa consoladora y luminosamente pura intención que parece regir, y de hecho rige, toda la comunicativa fuerza de su obra, ya acogida unitariamente bajo el significativo lema «A la inmensa mayoría». Este empleo de giros proverbiales tiene aquí un alcance intransigentemente poético. Blas de Otero no utiliza una frase hecha sino después de transfigurarla, de dotarla de una delicada y arrasadora capacidad de poesía, trocando su sentido en beneficio del poderío original de la expresión.

Junto a tales esbozadas características, y dejando sin comentar otras posibles apreciaciones de estilo —tal, la reiteración, el encadenamiento de los versos, la transposición de las imágenes, etc.,— conviene hacer un nuevo hincapié en esa

específica atracción que calibra el mundo poético de Blas de Otero. Al margen de su aparente condición didáctica, Otero es el poeta español más independientemente *actual* y también más tradicionalmente pretérito. En sus mismos temas, hay un trasfondo de clasicismo, patente también en ese dominio formal que caracteriza sus rotundos y ejemplares sonetos. Pero esta tutela clásica está equilibrada por una voz que quizás vaya más allá de su tiempo, que ya se está haciendo profecía. Y aquí radica sobre todo su más honda jerarquía poética.

Apunté antes que Blas de Otero era, entre otras muchas cosas, el poeta español más independientemente actual. Cierto. Blas de Otero —de la mano de ese otro vasco tan ibéricamente autónomo: Unamuno— ama a España con la rara ley de sus mejores amadores y busca a Dios con su más bronco y desesperado corazón. En este plano de valores, Otero es un peregrino de España, que la ha caminado trocha a trocha, buscándole su entraña. Su poesía está llena de alusiones, de concretas citas geográficas que cobran, dentro del peculiar tono expresivo del poeta, una dimensión de elegíaco rendimiento:

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrárme queda la palabra. [melos,

Verdaderamente, siempre quedará la palabra de Blas de Otero; su diáfana vigencia. Y también su hombría de *español de arriba de los ríos*.

J. M. C. B.

Dos antologías musicales

Cante flamenco

Aunque sólo fuese atendiendo al síntoma, ya estaría más que justificado comentar aquí esta *Antología del cante flamenco,* que obtuvo hace poco menos de un año el gran premio de la *Academie française du disque* y que ha sido editada recientemente en España[1] con todos los favorables y significativos augurios de sus éxitos extranjeros. Sin que pretendamos ahora entrar en el análisis más o menos riguroso de los diversos cantes recogidos en esta antología, si se nos antoja oportuno hacer hincapié en su valiosa y poco menos que insustituible condición de documento. Jamás, que nosotros sepamos, ha sido reunida con tantas garantías de solvencia y con tan consecuente penetración, una nómina de cantes andaluces como la que se incluye en esta selección. Para los estudiosos del tema, para los aficionados y aun para los curiosos, no existe, desde luego, una más aprovechable y eficaz fuente informativa. El panorama es completo o, cuando menos, suficiente. En todo caso, es de rigor señalar que, junto a la casi absoluta carencia de literatura medianamente aprovechable sobre el cante *jondo* –es muy difícil encontrar una sola monografía que aborde el problema con una mínima seriedad–, estas grabaciones representan algo así como la íntegra conservación de una música popular realmente inapreciable

[1] *Antología del cante flamenco.* Hispavox, S. A. Madrid.

que ya iba camino de sentirse en trance de desaparecer, unas veces por la indiferencia del medio circundante, otras por la estulticia de sus intérpretes y otras, en fin, por algo que ha venido siendo una especie de exégesis de todos los lugares comunes: la falsa y desviada actitud del público frente a la íntima y pura realidad del cante *jondo*.

Parece indudable que Tomás Andrade de Silva, catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid y a cuyo sagaz entendimiento del cante andaluz se debe el feliz resultado de esta antología y del estudio que la precede, ha sabido revalorizar o, mejor aún, vivificar en sus más olvidadas y representativas muestras todo ese patético y riquísimo muestrario de uno de los folklores musicales más sugeridores del mundo. Desde los cantes matrices –la *caña*, el *polo*, las *seguirillas*, el *martinete*, la *debla* y las *soleares*– hasta los cantes camperos –la *liviana*, la *serrana*, los *cantes de la trilla*–, tienen aquí cabida –con una amplitud que nos atrevemos a calificar de perfecta– todos los más preclaros troncos y las más nobles ramas del fabuloso planeta del cante de Andalucía. La recopilación consta de treinta y tres formas diversas de cantes, distribuídos tal vez dentro de unos grupos estilísticos un tanto convencionales –nos referimos, claro es, a un secundario orden distintivo, no al acierto conjunto de la división– y maravillosamente ambientados por esa litúrgica y estremecedora guitarra de Pedro del Valle, *Perico el del Lunar*, que ha sido, sin duda, el gran supervisor y el más directo orientador de la antología.

Los intérpretes, por otra

parte, no han podido ser escogidos con más hábil conocimiento. Al lado de esos mágicos y lúcidos *cantaores* que se llaman *Pepe el de la Matrona* y Rafael Romero —aquél, con sus *livianas,* sus *serranas* y sus *soleares;* éste, con sus *seguirillas* y sus *cañas,* sus *tonás* y sus *alboreás,* sus *deblas* y sus *martinetes*—, merecen especial referencia *Pericón de Cádiz,* uno de los más concienzudos y geniales intérpretes de los cantes de su tierra; *Bernardo el de los Lobitos,* viejo cultivador de los nobles estilos camperos, y *Jarrito,* el *Chaqueta* y el *Niño de Málaga.* Quizás en este recuento, podamos advertir algunas omisiones casi imperdonables. Si esta antología ha querido ser una selectiva y exigente agrupación del auténtico cante andaluz, ¿por qué se olvidaron nombres tan decisivos como los de la *Niña de los Peines,* Aurelio Sellé, y el *Caracol,* por citar sólo los más imprescindiblemente necesarios a la hora de un censo equitativo? De todas formas la ambiciosa y cabal categoría de estas grabaciones no debe ahora llevarnos más allá de la alborozada linde de los elogios. Lo importante de ella, repetimos, en su luminosa fuerza documental, incluso su noble exigencia por mantener y dejar salvado frente al tiempo todo ese misterioso y ritual mundo del cante *jondo.* Y esto sí que se ha logrado con sobrada fortuna.

Festival de Jazz

Editada por el órgano de de la *Guilde du Jazz,*[2] cuya conocida probidad en la materia ya es una garantía, nos

---

[2] *Festival de jazz.* Guilde du jazz. París.

llega ahora una inmejorable selección de diez de los más auténticos creadores de música de jazz. Desde Sidney Bechet y Coleman Hawkins, con sus alucinantes *Jelly Roll Blues* y *Relaxin at Camarillo,* hasta Jack Teagarden, con la sorprendente y onírica trompeta de su *Basin Street Blues,* figura en este escogido y quizás un tanto fragmentario *Festival de Jazz* una buena parte de la varia y atrayente contingencia cíclica de esta rutilante manifestación musical. Las grabaciones, auspiciadas bajo la óptima tutela de la *Guilde de Jazz* —con su doble patronazgo del *Journal Musical Français* y de la *Guilde Internationale du Dusque*—, ofrecen sin duda una fidelidad de matices instrumentales difícilmente superable. Al lado de este importante aspecto técnico de la grabación, interesa hacer constar su perfil de relevante y autorizado valor histórico. La evolución de una considerable parcela de los elementos integrantes del más puro jazz, con toda su sugestiva suerte de estilos y épocas diferenciadoras, se halla patente en esta selección bajo una concienzuda y expresiva integridad artística. Tal vez pudiera insinuarse que el panorama es parcial o, cuando menos, fijado en unas márgenes de tiempo un tanto problemáticas en cuanto a su precisa amplitud, pero siempre se podría oponer a esta limitación su provechosa y eficiente facultad de enseñanza. Que es lo que ahora interesa hacer resaltar.

J. M. C. B.

Noticia de la Imprenta Guasp y su colección de xilografías

Papeles de Son Armadans reproduce, en su cubierta y en sus portadillas, xilografías de la colección de la Imprenta Guasp, de Palma de Mallorca. El pie de imprenta de los Guasp es un caso de tenacidad inquebrantable y de inigualado amor al arte de las prensas. La Imprenta Guasp fué fundada en 1579 y desde entonces y sin interrupción, ha sido regida siempre por la misma familia. Atendida esta circunstancia es, pues, la más antigua de Europa y, posiblemente, del mundo.

El honorable Gabriel Guasp instaló su prensa en pleno siglo XVI, «in platea curiarum», es decir, en la Plaza de Cort, en el mismo corazón de Palma. Con el tiempo mudó de domicilio, pero nunca se alejó tanto como para que «En Figuera», el reloj que mide la vida de la ciudad, dejase oir claramente sus campanadas. La Imprenta Guasp, de la Plaza de Cort, se fué a «la Cadena», calle contigua. Después se instaló junto al horno de un tal Frau, del que no tenemos mayor noticia. Actualmente está domiciliada en la calle de Morey, donde la artesanía mallorquina conserva algunos de sus últimos reductos.

Si curioseamos en los papeles de la familia, veremos en seguida que su inclinación a la letra impresa es extraordinaria. Hubo época en que varios de sus miembros simultanearon la profesión, con imprenta propia; momentos en que varios se unieron; otros, en que se separaron, y otros, finalmen-

te, en que funcionaron, unidos por un Guasp, varias de las que existían en la ciudad. Tal acontece a comienzos del siglo XIX en que la Imprenta de Guasp «es de las mejores de Palma y puede competir con muchas del continente».

La primitiva prensa de los Guasp se puede ver funcionar aún y es un documento importante para el estudio del arte tipográfico. Es una prensa que gime realmente, cuando el «hacer gemir las prensas» no es más cosa que una frase poética. Junto a ella se recuerdan muchas esquinas de la bella profesión de imprimir libros. Cuando la instala el primer Guasp de la dinastía (1579), Cristóbal Plantin, trabajaba ya. Por entonces, en España las imprentas estaban casi totalmente en manos de extranjeros. El pie de los Guasp comenzó a barajarse entre los de Pedro Brun, saboyano; Hungut, alemán; Polono, húngaro; Cocci, de Strasburgo; y Hurus, de Constanza. En Salamanca imprimían los florentinos Junti y Poelman, enviados por Plantin desde Amberes, y los flamencos Mey, en Tarragona y Valencia con sucursal en Alcalá, trabajaban en competencia con Guillén de Brocar, que en 1614 imprimió su famosa Biblia.

En Mallorca sólo tres impresores habían precedido a Guasp. Desde 1485 a 1487, Nicolás Calafat dió a conocer en la isla el arte de imprimir. Calafat tuvo su prensa instalada en Palma, durante dos años, y durante otros dos en Valldemosa, pequeño lugar cercano, de donde era natural. De este taller salieron únicamente dos libros: uno con el rarísimo pie «Trinidad de Miramar, distrito de Valldemosa en la mayor isla balear»,

y otro que lleva la fecha de «Mallorca 20 de junio de 1485». Éste fué el primer libro impreso en la isla y aunque no se indique el lugar en que fué hecho, debe entenderse que el libro es palmesano, ya que, por entonces, era corriente llamar a Palma «Ciutat de Mallorques» o Mallorca, simplemente.

La imprenta de los Guasp logra en poco tiempo gran pujanza y eclipsa a la otra que por entonces funcionaba: la de las Hijas de Cansoles. Se le concede pronto privilegio real de estampar. Lo piden los mismos estudiantes y los Jurados del Reino muestran, en 1595, un particular interés por dicho taller. Los estudiantes querían realizar ciertos trabajos. Las Cansoles se excusan, alegando que no los saben estampar. «Aquella estampa –dicen los estudiantes– *no val res*» (no sirve para nada.)

El empuje que da a la imprenta el primer Guasp de la dinastía fué decisivo; es verdaderamente notable el número de libros o folletos que salieron con su pie, y de ellos se conocen más de cincuenta. Algunos son curiosísimos, como por ejemplo los *Capítols de la Bolla del Redres de la Vniuersitat y Regne de Mallorca,* fechada en 1625, con una gran portada orlada y en el centro, en boj, el escudo de la ciudad, adornado con la imagen de Cristo y otras alegorías. Otro libro importante salido de estas prensas es la *Historia General del Reino baleárico* (I tomo) de Dameto, que lleva la fecha de 1632, ávidamente buscado por los bibliófilos.

Los Guasp prosperan y, al tiempo que publican numerosos libros, van formando una colección de xilografías que alcanza límites distantes y que comprende obras, de

muy vario mérito, de los siglos XVI al XIX. Constituye un fondo documental inapreciable para el estudio del grabado en madera: floridas aureolas, graciosas figurillas, santos con amplias vestimentas movidas por el viento del barroco, representaciones de oficios diversos, una curiosa colección de naipes, pies de plana, motivos heráldicos y de astronomía, cartillas, muestras caligráficas, abecedarios (uno de ellos, muy curioso, reproducido en estas páginas), aleluyas, juegos infantiles, letras capitales, símbolos mitológicos, sucesos memorables, etcétera.

Es muy curioso un primitivo Juego de la Oca y lo es aún más una carta de navegar de la época de los grandes descubrimientos, cuando del mundo no se tenía todavía una idea demasiado exacta.

Este mapa es una de las piezas más estimadas de la colección, no sólo por su tamaño, sino también por su antigüedad y por las figuras y alegorías que lo enmarcan y que son las clásicas de esta vieja cartografía: los vientos que soplan, los astrónomos que hacen girar el globo terráqueo y los signos que se mueven en el zodíaco...

De esta colección de xilografías, más o menos agrupadas por materias, se han hecho tres ediciones: la primera (1895-1898) a cura del erudito mallorquín y bibliófilo don Estanislao de K. Aguiló. La segunda, en 1929, por don Felipe Guasp y Pou, con motivo del trescientos cincuenta aniversario, y la tercera (aumentada) en 1950. Se reproducen en esta última un total de mil quinientos ochenta y cuatro moldes.

Hubo Guasp que fué impresor al tiempo que graba-

dor. Por ejemplo, Antonio Guasp, que vivió a mediados del siglo XVIII. Su hijo, Melchor Guasp, enriqueció mucho la colección de xilografías, sobre todo en la parte de la iconografía religiosa. La historia completa de la colección está por publicar; creo que ha de ser muy difícil, por no decir imposible, realizarla. Hay molde que ha pasado por innumerables vicisitudes. He ahí un ejemplo: el boj que puede verse publicado en *Ordinacions y sumaris dels privilegis consuetuts y bons usos del Regne de Mallorca donat a la estampa per Antoni Moll,* impreso en 1663 por Pedro Guasp, aparece también en *La fee triunfante* (un libro que armó gran revuelo en 1691), en las *Constitucions* de la Universidad Luliana, que se imprimieron en 1698, en los *Capítols que ha de fer y observar guardar el Magnífich Mostesaph,* en 1770, y, en fin, en un opúsculo *La Antigüedad de la Imprenta Guasp,* publicado en 1931.

En cuanto a su actividad, la oficina de imprimir de los Guasp ha llevado, como es de suponer, una vida muy diversa, a través de sus trescientos setenta y siete años. Ya antes se ha aludido a ello. Llegados a hoy, la antigüedad le abruma y recientemente –hace cosa de seis años– pasó por un momento delicado en el que estuvo a punto de desaparecer. La prensa y la colección peligraron. Se habló de su salida de Mallorca y aun de España, y se tomaron medidas urgentes. La existencia como tal imprenta, era muy precaria ya. Su pulso latía débilmente: la verdad es que, a algo de una vejez así, no se le puede exigir una vida lozana y activa. Se tendió a paralizarla, a embalsamarla, a dejarla con su ve-

nerable senectud a un ritmo mínimo, y una dependencia de la imprenta de la calle de Morey se convirtió en Museo. Allí están la prensa y la colección de bojes, muy numerosa. Y la vieja prensa, que ha impreso ya tantos libros, vuelve a estampar, ahora para los visitantes, las xilografías antiguas, las orlas, el mapa, los naipes, los santos, las bellas tarjetas de visita que nos hablan de tiempos lejanos..., y de casi cuatro siglos de imprimir.

L. R.

antes,
s, las
naipes,
tarje-
ablan
y de
e im-

R.